В.М. Яценко

История зарубежной литературы второй половины XX века

Учебник

•ФЛИНТА•

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В учебнике на основе литературоведческого анализа представлены основные направления зарубежной литературы второй половины XX в. Это: экзистенциализм (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Т. Уайлдер); японская литература (Кавабата Ясунари, Кобо Абэ и др.); реализм (Дж. Д. Селинджер); «новый» роман (Н. Саррот, Ален Роб-Грийе); постмодернизм (Дж. Бранс); латиноамериканская литература (Г. Маркес, Х. Борхес); антидрама, театр парадокса (Э. Ионеско, С. Беккет); синтетизм (Т. Уильямс, Т. Стоппард); гиперлитература (М. Павич, П. Корнель). Здесь же дан анализ творчества талантливого поэта XX в. Пауля Целана, чье имя пока мало известно российскому читателю.

Издание предназначено для студентов-филологов. Оно будет интересно всем, кто пожелает ознакомиться с новыми явлениями в зарубежной литературе второй половины XX в.

4-е издание, стереотипное.

- Вера Яценко
  - ○
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ I. Экзистенциализм
    - ■
    - ■ Жан-Поль Сартр (1905–1980)
      - ■
      - ■ Альтонские узники (1956)
      - ■ Вопросы и задания
      - ■ Литература
    - ■ Альбер камю (1913–1960)
      - ■
      - ■ «Чума» (1947)
      - ■ «Падение» (1956)
      - ■ Вопросы и задания
      - ■ Литература
    - ■ Торнтон Уайлдер (1897–1975)
      - ■
      - ■ Практическое занятие
      - ■ Литература
  - ○ II. Японская литература
    - ■
    - ■ Ясунари Кавабата (1899–1972)
      - ■

- Вопросы и задания
- Литература
- Юкио Мисима (1925–1970)
- «Золотой храм» (1956)
- Вопросы и задания
- Литература
- Кобо Абэ (1925–1993)
- «Женщина в песках» (1963)
- Вопросы и задания
- Литература
- Кэндзабуро Оэ (р. 1935)
- Вопросы и задания
- Литература

○ III. Реализм
- Дж. Д. Сэлинджер (1919–2010)
- Вопросы и задания
- Литература

○ IV. Новый роман
- Натали Саррот (1900–1985)
- Вопросы и задания
- Литература
- Ален Роб-Грийе (1922–2008)
- Вопросы и задания
- Литература

○ V. Постмодернизм
- Вопросы и задания
- Джулиан Барнс (р. 1946)
- Вопросы и задания
- Литература

○ VI. Латиноамериканская литература
- Вопросы и задания
- Габриэль Гарсиа Маркес (р. 1928)
- «Сто лет одиночества» (1967)
- Практическое занятие

- Литература
- Хорхе Луис Борхес (1899–1986)
  -
  - Вопросы и задания
  - Практическое занятие
  - Литература
- VII. Антидрама. Театр парадокса
  -
  - Эжен Ионеско (1912–1994)
    -
    - Вопросы и задания
    - Литература
  - Сэмюэль Беккет (1906–1990)
    -
    - Практическое занятие
    - Литература
- VIII. Синтетизм
  - Теннесси Уильямс (1914–1983)
    -
    - Вопросы и задания
    - Литература
  - Том Стоппард (р. 1937)
    -
    - «Аркадия» (1989)
    - Вопросы и задания
    - Практическое занятие
    - Литература
- IX. Гиперлитература
  -
  - Вопросы и задания
  - Практическое занятие. М. Павич «Хазарский словарь», П. корнель «Пути к раю»
  - Литература
- X. Поэзия
  - Пауль целан (1920–1970) (псевдоним-анаграмма с Пауль Анчел – Ancel)
    -
    - Псалом
    - Задание
    - Литература

- notes
  - 1

Вера Яценко
История зарубежной литературы второй половины XX века

© Издательство «ФЛИНТА», 2015

* * *

Посвящается профессору МГУ Л. Г. Андрееву – учителю

Предисловие

Университетский курс зарубежной литературы второй половины XX в. пронизан завораживающим магнетизмом «рубежа», «конца века», что постулирует необходимость панорамного видения во имя подведения итогов. При всей внешней, «живой» явленности хаотического многообразия литературы доминирует динамическое напряжение конкурентной борьбы между традицией и экспериментом (реализм – модернизм), равно как и на полигоне модерна шли нешуточные схватки, сменяющие друг друга. В литературном процессе все это рядом, близко соприкасается стратами своеобразия каждого, что побуждает творца то менять траекторию развития, то абсорбировать частично иное, то терять, исчерпав, творческую энергию и сходить со сцены. Этот Вавилон получил на метафизическом уровне в работах М. Бахтина, Р. Барта, Ю. Лотмана мощный импульс в форме методологических дефиниций: полифонии, интертекстуальности, письма, семиотики, диалога культур, определяя тем самым истоки новаций в искусстве. Эти работы – опора в лабиринте фактов и для меня, как и для множества других.

Любой реализованный проект судят по вершинным достижениям. Поэтому в работе «держат центры» персоналии писателей. Это авторы, получившие мировое признание, – почти все они лауреаты Нобелевской премии.

Выделена в работе приоритетная позиция экзистенциализма. Его философские идеи богооставленности, хаоса, эпистемологического сомнения явились мировоззренческой основой всех модернистских направлений вплоть до раннего постмодерна.

В персоналиях – мэтры экзистенциализма: Ж.-П. Сартр, А. Камю. Но главное внимание уделено диалогу культур в восприятии экзистенциализма. В качестве линзы избрано своеобразие японской культуры, ее одновременное полемическое и творческое освоение поэтики и идей экзистенциализма (К. Оэ, Кобо Абэ). Эзотерику японской культуры в ее эстетике, концепции человека и мира рельефно высвечивает творчество Я. Кавабата, Ю. Мисима (ставке на индивидуальность в экзистенциализме, западной культуре противостоит групповое сознание – индивид на Востоке, в Японии).

«Новый роман», «новая драма» в контексте «итога века» и краткого пребывания на арене литературной борьбы (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, Э. Ионеско, С. Беккет) рассматриваются в аспекте

значительности тех поисков потенциальных возможностей романического и драматического искусства, которые они вели в творчестве и саморефлексии его. Их тексты – богатый исходный материал для современных исследователей. Им литературоведение обязано новым инструментарием исследований: типы наррации, фокуляризации, структурирования, письмо как самодвижитель текста, его семантики, тропизмы и т. д.

Постмодернизм прошел на наших глазах определенную эволюцию от игрового эпатажа, деконструкций всего и вся к акцентированию плодотворного звена своих устремлений – погружения к сопряжению современности с опытом всей культуры, Истории. Идея синтетизма в культуре не нова. Но получила в ситуации глобализации мира в постмодернизме мощный дополнительный импульс. В работе представлены и теоретические, художественно-эстетические устремления постмодерна, и «классика» его – роман Дж. Барнса «История мира в 10½ главах». Но главное манифестируется синтетизм: не от постмодерна, а идущий «издалека» и в разных формах (Дж. Сэлинджер, Т. Уильямс) и «ближний» – от общей установки культуры и постмодерна в том числе. Для меня идея синтетизма – центральная во всей работе. Она актуализирует четкое осознание богатства, наработанного культурой, его непреходящей значимости.

В конце века постмодернизм все более смыкается с традицией, уходя от негативизма, скептицизма: утверждается вера в объективную Истину, Разум. В синергетике, науке о сложных саморегулирующихся системах, увидена Надежда: хаос – не фатум, повтор алгоритмов – неизбежность (Т. Стоппард). Но вряд ли есть глубокие основания говорить о крахе постмодерна. Точнее, это крах экзистенциалистских идей в нем.

Представлены последние новые веяния в форме гиперлитературы. Ее литературный вариант – творчество М. Павича, роман П. Корнеля «Пути к раю».

Современным литературоведением сняты «черные очки» во взгляде на модернизм. Все на равных в соревновательности: главное – мастерство, новации, гуманизм (все как в жизни). К «серьезной» литературе ставится одинаковый вопрос: ЧТО сделано в процессуальной ткани произведения? и КАК это сделано? В предлагаемой работе использован существующий инструментарий: наррация, поэтология, структурность, семиотика. Определяющее в интерпретационном анализе – стремление максимально приблизиться к авторской аксиологии. Всем этим обусловлен обширный объем некоторых глав (Маркес,

Сэлинджер, Борхес, Уайлдер). Не последнее место занимают при этом учебные цели.

I. Экзистенциализм

Экзистенциализм – самое широкое, влиятельное направление в мировой культуре XX в. По образному утверждению, как нельзя пройти по осеннему лесу, чтобы не наступить на опавшие листья, так и в XX в. невозможно не столкнуться с идеями экзистенциализма. Его повсеместность принимает то форму влияния, то пафоса полемики (подчас подтекстовой).

Особенность экзистенциализма в том, что в плане авторства он – детище (в первую очередь!) философии: Жан Поль Сартр – философ, профессор, Симона де Бовуар (его гражданская жена) – профессор философии, М. Мерло Понти – профессор на кафедре, которой до него руководил Бергсон, Альбер Камю – инженер по образованию, но серьезно занимался философией. Те, кого они считают своими предшественниками, – знаменитые умы философии: Сократ, Кьёркегор, Гуссерль, Ницше, Хайдеггер, Ясперс.

В 1943 г. выходит капитальный труд Сартра «Бытие и Ничто» («библия экзистенциализма»), что стало маркировкой исторически и теоретически оформленного экзистенциализма. Рядом с философскими капитальными трудами, эссе в их творчестве громадное место занимают романы не как простая иллюстрация философских идей, а как богатый смыслом эстетический инвариант овладения жизнью. К своему художественному корпусу экзистенциалисты присоединяют Достоевского, Шекспира, Клейста, Чехова.

Экзистенциализм примыкает к модернистской позиции отношения к миру как к хаосу, но с существенной оговоркой уважения к традиционному видению и к «praxisy» жизни, тому уровню достигнутого в прошлом, которое неизменно в развитии жизни и познания ее будет всегда превзойдено. Их позиция: в любом предшествующем исследовании необходимо видеть границу, предел достигнутого, чтобы идти дальше, добавив новое.

Требования нового диктуются невиданными явлениями в жизни XX в., беспрецедентными в истории человечества. Сконцентрировавшись в середине века, бедствия достигли чудовищного апогея: многомиллионные жертвы двух мировых войн, кровавой резни гражданских войн, революций; Освенцим, Бабий яр, ГУЛАГ, Хиросима. Подсчитано, что за один день уничтожения живых людей в печах фашистских лагерей жертв было столько же, как за все Средневековье. Угроза третьей мировой войны, глобальность трагических проблем экологии,

демографии, экономики. «Все обанкротилось», получив тезис Ницше «Бог умер» – как выражение гибели смысла, целесообразности во всем происходящем.

В работе Сартра «Бытие и ничто» абсурд получает философское оформление термином «ничто» (пустота, заменившая прежние истины, смысл). Абсурд, «ничто» становятся фундаментальными категориями экзистенциализма. На художественном уровне абсурд был великолепно представлен в романах Ф. Кафки (Кьёркегора, как и Сартр, он тоже читал вдумчиво).

Экзистенциалисты рассматривают себя как нравственных судей эпохи с обозначением акцента: судьи не «над», а «в» эпохе. Исходным моментом признается идея «ангажированности», причастности, завербованности (иногда они называют это «мы впутаны в Историю», мы всегда в «dans citue» – это хайдеггеровская «заброшенность» человека в мир). Их «мы» относится к каждому человеку. Утверждается ангажированность, причастность ко всему происходящему в мире. Поэтому их занимает лишь настоящее, современность. Какое бы художественное время они ни избрали (уходя в прошлое, миф), – все это иносказательные варианты животрепещущих проблем XX в. Современность должна явить экзистенцию новой сущности, равно как единичность человеческой судьбы призвана нести в себе философскую обобщенность, универсальность. Причастность к миру абсурда делает изображаемое под пером экзистенциалистов достойным античной трагедии.

В восприятии первоосновой является субъективность, но это не солипсизм, не идеализм субъекта в философии, равно как и в художественном творчестве, не натурализм мимезиса. Реальность неантизируется, отодвигается (что необходимо в акте рассмотрения), но в интенциональности она присутствует, в чем-то дополненная, пересозданная интуицией, зоркостью, талантом субъекта, воображением.

Нет притязаний на абсолют, есть боязнь найденного идеала, законченной, совершенной системы. В качестве примера для экзистенциалистов выступал Хайдеггер, который был «поэтом сомнений» и философский труд «Бытие и время» завершил серией вопросов. Сартр в своей автобиографической работе «Слова» подчеркивает свое «бегство» от себя «прежнего», ибо остро чувствовал границы исчерпанности, необходимость «движения» к новому ракурсу видения. Подобная меняющаяся эквилибристика в творчестве характерна и для Камю. Главное – саморефлексия, обнажение противоречий и в себе, и во всем окружающем. Сартр пишет в эссе «Что такое литература?» (в

современном романе неуместен всезнающий автор): «Если мы хотим дать отчет о нашей эпохе, нам нужно перестроить технику романа с ньютоновской механики на общую относительность, населить наши книги сознанием полуясным – полутемным… повсюду посеять сомнения, ожидания, незавершенность» [1; 235].

К этим утверждениям как уточнение примыкают суждения Хайдеггера, оказавшего наряду с Гуссерлем заметное влияние на мэтров французского экзистенциализма: «Существование предшествует сущности»; «Мир перестает быть концептуально предопределенным, чтобы стать просто полем нашего восприятия и нашего опыта». Задача исследования «сводится к тому, чтобы оставлять исследования посредством вопросов открытыми» (Ясперс). Отсюда – акцент на противоречиях в любом явлении. Они пронизывают все компоненты текста. Экзистенциалистская мысль в своем движении держит соположение pro et contra.

Отправное в антропологии экзистенциализма – Хайдеггеровское «Существование предшествует сущности». Экзистанс – это существование человека, каждого и всякого в мире. Акцент на его феноменальности с правом на суверенную неповторимость, заявленную еще Кьёркегором.

По Сартру, у каждого человека на земле есть свое, только ему присущее место. Анри, герой Сартра в «Победителях», мучается от того, что он рано будет убит фашистами: он делал то, что делали все, но ведь что-то на земле было тем, в чем может проявиться только Анри. Он еще не увидел свой экзистанс. Когда Байяр в пьесе А. Миллера «Это случилось в Виши» говорит о том, что смерть ему не страшна, ибо после него останется дело рабочего класса, Ледюк его спрашивает: «Так что, лично вас как бы здесь не существует?» Экзистенциалисты выступают против мысли о взаимоизменяемости людей: нет двух людей, подобных друг другу; «заменив одного другим, – утверждает Сартр, – мы что-то изменили в мире». Любовь осмысливается как островок надежды на покой, признание неповторимости человека в жизни.

Утверждение суверенности личности неразрывно связано со свободой выбора «я». И рождение в себе этой неповторимости они подают, по Канту, как самый величественный спектакль на земле. В индивидуальном «я» нет ничего a priori заданного, предопределенного. Человек всегда в «in execto» – в непрерывности своего движения, развития, устремляясь в поток жизни через выбор, решение. Каждый раз, когда transcendence, развитие «я» превращается в нечто застывшее, наступает деградация экзистанса, смерть его как форма пассивности, неподвижности.

В силу свободы воли индивида, реализуемой в прихотливой

конкретной ситуации, чреватой неожиданностями, существенно меняется традиционное понятие о характере. Прежняя классическая сложность характера, явленная как целостность благодаря доминантной линии, у экзистенциалистов теряет определенность, рассыпаясь на многообразие ликов, внезапно возникающих, без причинно-следственной связи между ними, лишь в силу свободы выбора (Гец в пьесе Сартра «Господь Бог и дьявол», персонажный облик в «Мартовских идах» Уайлдера и др.).

Экзистенциалисты исследуют истину взаимоотношений «я» и «другие», что также является, по их глубокому убеждению, отражением положения человека в мире. Основы их «психологизма» наиболее четко изложены в работе Сартра «Бытие и небытие». По Сартру, каждый во взаимоотношениях с «другими» выступает одновременно в «entre vu» – во взаимовидении, одновременно являясь субъектом и объектом. «Другой» это тот, кого я вижу, – это объект, но другой также и субъект, который меня видит как объект. И все определяется субъективностью, различием неповторимости каждого «я». «Я» существую в своих представлениях о себе, но одновременно в представлениях множества других, где все определяется субъективными возможностями каждого, тем, что «могут» эти «другие». И «я» ежесекундно ощущает, что его «я» украдено другими. Дело не в том, что «я» может быть улучшено или существовать в сознании существа с узким лбом. Суть в том, что в сознании «другого» – это «не я». Ты отчужден, ты существуешь в сознании другого в формах, которые не выбирал. Отсюда постоянное ощущение, что ты жалкий пленник, прикованный к сознанию «других». Десятки страниц посвящены отчуждающей силе взгляда другого. Отчуждение – это посягательство на свободу другого. В этом аспекте проанализированы сексуальные отношения, сфера любви. Проблема «бытия-для-другого» неразрешима, поскольку каждый из влюбленных остается в сфере своей тотальной субъективности. Любовные отношения в изображении Сартра «предстают подобием нескончаемой дуэли», где неудача, поражение фатально предопределены, ибо заложены в самой сути «дуэлянтов» – в их сознании, – исконно свободном и свою свободу утверждающем против любого другого. «Коль скоро я существую, я фактически устанавливаю границы Другого, я и есть эта граница, и каждый из моих проектов очерчивает эту границу вокруг Другого» [1; 119].

Художественным претворением этих идей служит пьеса Сартра («Hui clos») «За запертой дверью» (1944). Это притча, философская сказка, цель которой проиллюстрировать, по признанию Сартра, мысль: «ад – это другие». Местом действия

«жизнеподобной» пьесы является странная замкнутая (без окон) комната, и зритель не сразу осознает, что это ад, и здесь осуждены жить трое умерших, приговоренных жить вместе. В пьесе разговор по сути не коммуникативен, преимущественно вбирает безадресный монолог, речь из неоконченных фраз (или язык отчуждает мысль, или это знак бессилия установить контакт с другим). Взаимоотношения Гарсена, Инесс, Этель мучительны. Зеркал в комнате нет, их заменяют взгляды, создающие земной ад. «Другие» украли лицо, взгляд, свободу, молчание убивает тоже. Их распахнутые исповеди – повод для истязания другими, которые отчуждают все в мертвенные этикетки: «трусость», «подлость», «ложь», «хитрость». Ненависть, злоба, непонимание – ад земного человеческого общежития. Великолепно реализован эстетический принцип экзистенциализма – «универсальной единичности».

Отчуждение свободы, индивидуального «я» – прерогатива общества, о чем точно писал Маркс, но экзистенциалисты нашли при этом свою «нишу», акцентируя податливость индивида (принятие многими фашизма, тоталитаризма инспирировало внимание к этой проблеме). Хайдеггер в работе «Бытие и время» философски разработал концепцию должного существования – экзистанса и недолжного пребывания в сфере «ман». Эта частичка в немецком языке не переводится, речевые обороты с нею безличны, обозначая анонимное, групповое «мы» без выделенности индивидуальностей – единый стандарт. Каждый в этом «мы» – просто винтик, который может тут же быть заменен другой абстракцией, аноним. Неспособность к свободе собственного выбора заставляет «мановца» искать укрытие в стадности или милости сильного повелителя. Свобода выбора – гордый, тяжкий долг человека, слабым духом он не под силу. Поэтому у Камю в романе «Падение» и звучит иронически мольба «анонимов»: «Да здравствуют наши руководители, очаровательно строгие!» [III; 329].

Экзистенциалисты сатирически изображают отчуждающую власть моды, куцесть штампов языка, современный аналог оруэлловскому «новоязу».

Действие, поступок – эманация свободы выбора. Бездействие рассматривается как действие. Выбор у экзистенциалистов «всегда один на один» в «пограничной» остро драматической ситуации. Экзистенциалистский герой предпочитает заранее не знать результата своего поступка. На первом этапе формирования экзистенциализма акцентируется решимость в утверждении индивидуальной свободы выбора. Незнание итога, по их утверждению, возвышает действие. Фраза Белаквы из Данте –

«что толку от похода?» – воспринимается ими как самое постыдное для человека. Поэтому в «Мухах» Сартра не случаен диалог Бога с Орестом во имя выдвижения на первый план преимущества Ореста перед Юпитером: Богу все ведомо, он знает, что случится и с Орестом, Орест же не хочет знать итога, у него превосходство перед Богом – свобода выбора действия. И этого его никто лишить не может.

Несмотря на внешний характер поражения, в поединке «одного» с миром абсурда утверждается вечная «метафизическая значимость» непобедимости бунтующего человека. Антигона у Ануя не в силах изменить мир, но она не позволяет миру изменить себя.

Неизменно верны экзистенциалисты нравственным аспектам выдвигаемых ими проблем. Сартр в работе «Экзистенциализм – это гуманизм» на первом витке своей мысли утверждает: «Наш исходный пункт на самом деле есть субъективность… Достоевский писал: «Если бога нет, то все позволено». Это как раз и есть – исходный пункт экзистенциализма. В самом деле позволено, если бога не существует; человек вследствие этого заброшен, ему не на что опереться ни в себе, ни во вне… Если существование предшествует сущности, то ссылкой на раз навсегда данную человеческую природу ничего нельзя объяснить. Иначе говоря, нет детерменизма, человек свободен, человек – это свобода» [4; 327]. Из Достоевского цитированные слова принадлежат Ивану Карамазову, Достоевский же считает, что если личности все позволено, то совместная жизнь людей становится невозможной. Экзистенциалисты предложили публике примеры индивидуалистической «вседозволенности». (У Сартра «Герострат» – новелла, некоторые эпизоды в романе «Дороги свободы», у С. Бовуар романы «Кровь чужих», «Второй секс»). Де Сад, к примеру, представал как герой, сделавший свободный, трудный выбор в сексе. Новоявленный Герострат у Сартра так был наэлектризован ненавистью к людям, что, возненавидев всех, ограниченный шестью патронами револьвера, выйдя на улицу, убил пятерых первых встречных, шестую пулю приберег для себя. Так прославил свою свободу. Произведения эти вызвали резкую критику. Она включена у Сартра в дальнейшие рассуждения и в плане полемики с нравственным догматизмом, но явственен и поворот Сартра к традиционным дефинициям морали, что обозначено названием работы – «Экзистенциализм – это гуманизм». Свобода действий прочно связывается с ответственностью, выходом за пределы «я» в мир, к Другим. Все исследователи Сартра видят в этом воздействие участия в движении Сопротивления: «Как только начинается действие, я

обязан желать вместе с моей свободой свободы других, я могу принимать в качестве цели мою свободу лишь в том случае, если поставлю своей целью также и свободу других» [4; 341].

Но свобода как отметина сути человека останется первостепенным импульсом. Акт выбора добра, связи с другими опирается не на рациональный диктат, а глубокое чувство родственности людей, реализуемое на уровне «автоматизма» в силу тех общих связей между людьми, которые всегда обнаруживает Жизнь и Человек в ней. Арифметика, расчет, бесчеловечность – безнравственны. В романе Камю «Падение» нравственное поражение повествователя Жан-Батиста Клеманса оформилось в эпизоде, когда он однажды, идя по мосту, увидел у перил очаровательную девушку, было даже желание заговорить, потом вдруг всплеск воды, и от ужаса происходящего ее отчаянный крик о помощи. Вместо действия у Клеманса «арифметика» – раздумья – «слишком поздно, уже далеко, да и вода холодная».

Французский экзистенциализм атеистический – он подчеркивает нравственную значимость каждого поступка здесь, на земле, – другого мира для искупления «нечистой совести» не будет. (В этом смысл многих сцен пьесы Сартра «За запертой дверью».)

Важную общественную роль в годы Сопротивления имела их идея об ответственности каждого в выборе, причастности всех к происходящему. Но философская акцентация «причастности всех» оставляла в стороне главных виновников и служила даже самооправданием преступников («Альтонские узники»).

Жан-Поль Сартр (1905–1980)

Он имел право сказать: «Я и Мальро создали эпоху, эпоху интеллектуализма». Действительно, его многочисленные труды в области философии, публицистики, критики, искусства явились осознанием XX в., укоренились в эпистеме культуры. И не случайно крупный ученый Л. Г. Андреев, свою капитальную монографию о Сартре называя «Свободное сознание и XX век», начинает цитатой из французской прессы после смерти Сартра: «После Сартра – Сартр».

Сартр с детства книгочей. В 8—10 лет определил свое призвание – писатель. Уже в это время пишет стихи и романы. После окончания образования получает звание профессора философии. В 1938 г. выходит в свет роман «Тошнота», принесший известность (другие канули). Был на войне, взят в плен, удалось спастись; принимает участие в движении Сопротивления – ездит на велосипеде по всей Франции, стремясь организовывать очаги Сопротивления, – даром коммуникабельности не обладал. Позже организовал издательство «Дело народа», сам продавал его продукцию. Был однажды арестован за это. В толпе крикнули: «Кого арестовываешь? Нобелевского лауреата?» – полицейский сбежал. В это время действительно Сартр – Нобелевский лауреат за свои многочисленные философские труды, роман «Дороги свободы», пьесы. Но от получения Нобелевской премии отказался, равно как и от ордена Почетного легиона – из-за присущего ему нежелания вписываться в официальные институции и их иерархию. В 60-е годы XX в. увлекся некоторыми положениями Фрейда (категорией подсознательного, но не эротическими комплексами). Затем увлечение марксизмом, идеями социализма, защита СССР (без марксизма невозможно понять экономическую, социальную структуру общества, эксперимент социализма в СССР, его ошибки – первый опыт, столь кратковременный на пространстве всей истории – в этом смысл его полемики с Камю). Антропологию экзистенциализма стремится расширить добавлением марксизма, некоторых черт фрейдизма (его работа «Критика диалектического разума», 1960).

В 1968 г. с энтузиазмом воспринял движение студентов, пытаясь его спонтанный анархизм подчинить радикальным преобразованиям общества, призывая рабочих примкнуть к ним. Больной с множеством недугов, падая от головокружения, на слабых от боли ногах – он в первом ряду демонстрантов. И одновременно публицистические статьи о Венгрии, ее

политической диктатуре, о вводе войск в Чехословакию, о положении негров и продолжение серий исследований творчества писателей: Бодлера, Жене, Флобера. Последний неоконченный труд «Флобер» занимает 1300 страниц, его методология – синтез экзистенциализма, фрейдизма, марксизма. Все это великолепно проанализировано Л. Г. Андреевым. Стержневая линия в жизни и творчестве Сартра – своей жизнью и мыслью быть отражением эпохи, единство слова и дела – значимые категории его философии, этики поведения. Он никогда не имел своего дома, не сочетался браком с С. де Бовуар, не имел детей. Свобода – основа его философии, этики: «Я думаю – следовательно, я был» – так по-своему перефразирует «я мыслю, следовательно, я существую».

«Мухи» Сартр начал писать в 1941 г., поставлена в 1943 г. (когда уже был написан труд «Бытие и ничто»). В замысле – откликнуться на эпоху абсурда, насилия фашизма, где все свершается по ту сторону добра и зла и где свобода для преступления. Позже Сартр писал, что пьеса была прекрасно понята всеми теми, кто намерен был восстать против господства нацистов [1; 142]. Но кроме этого его занимала собственная «болезнь» французов и мира»: «раскаяние», «вина» французов – это коллаборационизм, смертный грех убийства.

Сартр обращается к античному мифу, создавая пьесу-притчу о современности, обобщая, онтологизируя ее с помощью мифа. Неразумие абсурда манифестируется господством Юпитера, чье всевластие дублируется Эгисфом, убившим царя Агамемнона и занявшим его место в постели царицы Клитемнестры, матери Ореста и Электры. Подано автором тем самым единство мироустройства и персонализированных носителей зла. В Аргосе, где царствует Эгисф, появляется, как и в мифе, долго отсутствующий Орест. По философской терминологии Сартра он пока «я-в себе», «вещь», не имеющая «самости»: он ничего не имеет своего, он напичкан истинами Педагога, но это не свое. Нам явлена вместо личности, экзистанса – пустота. Поэтому он «легок», чувствует себя в Аргосе призраком. Подана ситуация его неангажированности, непричастности к жизни Аргоса. Электра просвещает его и ставит перед необходимостью действия, мести за гибель отца и т. д. Но сама она не решительна, объята страхом и ужасом перед случившимся и тем, что ее ожидает. Ее поведение дополняет, проясняя, и жизнь обитателей Аргоса: они рабы, они в сфере «ман» – не должного, это с их молчаливого согласия и были совершены злодейства, так происходит всегда в царстве несвободы, бесчеловечной системы. Они способны лишь на чувство вины, раскаяния, поэтому их крепко держат в своих руках

страшные Эринии – богини злобы, безумия, которые предстают в пьесе как жирные, наглые мухи, заполонившие Аргос. Значительная часть пьесы посвящена изображению рождения из «призрака» экзистенциалистского героя со свободным сознанием: здесь и причастность к видению абсурда, и разрыв с ним Ореста. Орест обретает свободу и право на свободный выбор. Подчеркивается его «заброшенность» в мир, одиночество, гордость свободы воли без иллюзий, помощи и знания последствий (спор с Юпитером как утверждение превосходства свободы выбора над всезнанием). Решение Ореста «чистое» в своей цели – он движим желанием освободить Аргос от зла. Он убивает Эгисфа, Клитемнестру, освобождает жителей от страха. Но им убита мать – тягчайшее преступление, которое никогда не прощается ни богами, ни людьми. Электра в ужасе отшатывается, как и жители. Орест покидает Аргос, окруженный Эриниями, богинями кары. Освободив от них Аргос, он совершил добро, но не смог избежать зла: вина, «нечистая совесть» – теперь его удел. Для Сартра в этой пьесе трагична борьба за добро в мире абсурда – «чистые» руки невозможны. Действие на арене Истории совершают «грязные руки» (так и названа одна из его пьес).

Но в этой первой по сути пьесе, написанной почти одновременно с «Бытие и ничто», на первый план выдвигается значение его тираноборческого и богоборческого действия. Орест избирает участь бунтаря против целого общественного уклада, «бросает вызов самим богам» [1; 149]. И в соответствии с возвеличением свободы акцентируется тяжесть ноши ее, но есть и индивидуальное право в определении нравственности своего действия. «Никто теперь не может мною распоряжаться», – говорит Орест Электре.

Широко поставлена его пьеса «Мертвые без погребения» (часто в переводах «Победители», 1946). Пьеса «жизнеподобная», все предстает в стремительном ритме смены конкретных ситуаций. Критик Т. Бачелис верно сравнивает структуру пьесы Сартра с мчащимся поездом и меняющейся обстановкой в закрытом купе. Авторская интенция сосредоточена на пограничной ситуации в судьбе шести схваченных фашистами партизан – выдержат ли пытки? У этой черты человек обнажен, находясь на пределе испытания. Конкретность происходящего «мифологизируется» столкновением онтологических величин – Жизнь и Смерть, насилие и возможности воли, тело и душа. И одновременно происходящее конкретно передает образ эпохи, где (ирония века!) человек проверяется поведением при пытке. Пьеса Сартра – пьеса «ситуаций».

Ситуация первой сцены акцентирует значимость

заостренности на индивидуальном поведении перед пыткой: Сорбье, мужественный Сорбье боится своего тела, оно может его предать. Его брат Франсуа, 14-летний подросток, в страхе – он не знал о такой жуткой возможности, просто был рад быть рядом с братом, в партизанском отряде; Анри в муках от невозможности найти причину ошибки, которая привела к плену; он в сомнениях, отбросит ли боль, по молодости он еще не узнал себя и миру ничего не отдал, лично ему принадлежащее; Канорис спокоен – в прошлом уже была и тюрьма, и пытки. Их держат на чердаке под раскаленной железной крышей. Уже это пытка. Фашистам надо знать местоположение партизанского отряда и их командира.

Первым на допрос вызван Сорбье. Раздались его крики. И они сразу вырвали людей из изолированного «я» к чувству «другого», единству судьбы, солидарности. Вернувшийся обессиленный Сорбье говорит, что пытка была настолько страшной, что если бы надо было выдать мать, он бы выдал. И экзистенциалистский акцент: он кричит, что могут судить его лишь те, кто был в такой же пытке, а не те, что сейчас мирно спят в своих постелях и никто не подступал к ним с раскаленными щипцами. Вызывают Канориса – ни звука, хотя палачи-садисты в изнеможении, злобе. Ситуация изменилась: фашистами схвачен Жан, их командир, но он не опознан. И от его свободы зависит судьба 60 человек, партизанского отряда, который тоже может попасть в ловушку. Теперь есть что скрывать, поведение каждого приобрело надличностный характер: «я и другие», Дело Сопротивления.

Вызван на допрос Анри. Удвоенная от злости жесткость фашистов. Крики Анри. Он не выдал. Не выдала Анни. Снова вытащен на пытки Сорбье. Мы заключили, что он сломлен болью, – трус из-за возможностей тела, но когда садист-фашист на какую-то долю минуты отошел от окна, Сорбье предпочел самоубийство, выбросившись из окна, так утвердив свое человеческое достоинство. Сартром манифестируется подвижность, непрерывность экзистанса, свобода выбора. Мы можем выносить нравственный суд лишь после «точки» – смерти, когда «игра уже сделана».

На очереди подросток Франсуа. Он плачет, готов выдать Жана, так как хочет жить – если будет долго жить, стыд забудется… Думая о спасении 60 партизан и командира Жана, вывернутыми, изувеченными в пытках руками на глазах зрителя его душат. Показана «арифметика» необходимости, целесообразности, но не истина справедливости, нравственности. Почему Франсуа лишили свободы выбора, ведь не предал Сорбье, когда уже знали, что он может это сделать? Пока человек жив, он открыт к изменению. Почему не учли хаос в абсурде, возможность

случайности, в силу которой партизанский отряд мог не прийти в назначенное место и не оказаться в ловушке?

Но главный пафос пьесы – в утверждении героической, трагической судьбы бойцов Сопротивления в ситуации, когда они останутся без погребения, без свидетелей, лишь в зеркале своего «я», проверяемого верностью человечности, долгу братства. Сартр считал своим долгом напомнить пьесой забывающим о цене героизма победителей над фашизмом.

Альтонские узники (1956)

Затворник – офицер СС, исчезнув из армии поверженной Германии, вот уже 13 лет, заточив себя в комнате, никого не принимает, кроме своей сестры и любовницы Лени. Это Франц фон Герлах, старший сын промышленного магната. Он на грани безумия, считает, что Германия за свои преступления подверглась страшной каре, опустошена, он – последний свидетель происшедшего и записывает на магнитофон свою исповедь, обращенную к людям XXI в. Структура пьесы включает и ретроспекцию (наплывы из прошлого), и настоящее, переплетение их позволяет представить фашизм в широкой исторической перспективе, равно как и закономерность позиции Франца, что сцементировано, как всегда у Сартра, логикой участия персонажей на арене истории. В этой пьесе Сартр использует наряду с социальной детерминацией фрейдистскую мотивацию.

Отец Франца предстает как воплощение буржуазного цинизма в своих деляческих интересах – он продал часть своих земель фашистам под строительство концлагеря. Когда Франц в юности, стремясь к утверждению своей воли над тиранической властью отца, спасает одного сбежавшего из лагеря узника, отец тут же вызывает полицию, и узник на глазах Франца был убит. Примечателен разговор между отцом и сыном. Последний упрекает отца за сотрудничество с фашистами, продажу земли. Отец цинично признается, что он эту чернь презирает, но ведь они воюют, «чтобы дать нам новые рынки», откажись он от выгодной сделки, сделал бы это другой, а он, Франц, умыл бы руки, живя на деньги отца. Столь же цинично он посылает к Францу жену младшего сына, красавицу Иоганну, надеясь на любовную связь, которая заставит Франца покинуть затворничество, чтобы стать у руля предприятий (самому ему грозит смерть от рака). Отец повелевает всю жизнь. Слабый, сломленный его волей, Франц легко сублимирует неполноценность в фашистскую вседозволенность. Лени, ревнуя Иоганну, выдает, что он пытал партизан под Смоленском.

Иоганна отшатывается.

Магнитофонная исповедь Франца звучит двусмысленно. Не случайно при постановке пьесы Сартра в ФРГ и ГДР слова в ней не изменили, но усилили определенные акценты: и в ФРГ его монолог прозвучал как оправдание, а в ГДР – как разоблачение. С одной стороны, он вопиет о преступлениях фашистов, своих, – они настолько страшны, что Германия-де погибла под тяжестью их. Но перемежаясь с этим, звучит оправдание его личной невинности: он-де для себя не выбирал, его выбрали – в семье, воинской повинностью, логикой войны, когда его поступки диктовались требованиями жен, матерей его солдат (выжить бы им, а не партизанам). Он-де пожертвовал воинской честью, чтобы спасти жизнь своих солдат. В пьесе Сартра он даже убежден, что не подвластен чужому суду: «Судьи? – яростно кричит он. – Что, они никогда не убивали, не насиловали? А бомбу на Хиросиму кто бросил, Геринг? Если они будут судить нас, кто будет судить их?»

На социально-историческую мотивировку накладывается экзистенциализм со все уравнивающим абсурдом и ответственностью всех, без видения главных виновников. Сартр в одном интервью назвал его «героем» нашего времени»: «Франца надо понимать исходя из того факта, что он пытал людей во время войны на русском фронте. У него характер протестанта, требовательная совесть, которая восстает против поступков, совершенных им в определенный момент… Боюсь, что таковы мы все. В конце концов, мы все прожили исторический период, полный насилия… Мы, то есть люди моего возраста. За этот период насилий мы должны считать себя ответственными».

Рядом с острой постановкой нравственно-этических проблем происходит снятие их значимости другим утверждением – причастностью всех к преступлениям века. Главные виновники в экзистенциалистской пьесе, прикрытые «массой», могут одновременно и каяться, и облачаться в красивую тогу.

Вопросы и задания

1. Каковы истоки трагического мироощущения экзистенциалистов?
2. В чем суть «эпистемологического сомнения» экзистенциалистов в поисках Истины?
3. Есть ли изъяны в их концепции свободы выбора?
4. Какие акценты в концепции действия полемичны по отношению к фрейдизму, рационализму?
5. Есть ли что-либо в концепции личности от романтического

модуса?

6. Встречается ли сочетание несочетаемого в ситуациях «нравственного суда» в пьесах Сартра?

Литература

1. Андреев Л. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – М., 2004.
2. Сартр Ж-П. «Тошнота»: избр. произведения. – М., 1994.
3. Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе. – М., 1989.
4. Сартр Ж-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов / Ф. Ницше [и др.]. – М., 1989. – С. 308.

Альбер камю (1913–1960)

Погиб в автомобильной катастрофе. Лауреат Нобелевской премии 1957 г., самый молодой лауреат (44 года). Властитель душ целого поколения – драматург, романист, эссеист, философ, участник подпольного Сопротивления. Родился в Алжире. Понятие о Свободе вошло в его сознание, по его словам, не из Маркса, а из нищеты. Потрясающее автобиографическое свидетельство – его последний роман «Первый человек». Отец был мобилизован, когда Альберу было полгода, и убит, когда ему исполнился лишь год. Мать, переболев тифом, почти потеряла слух, работала уборщицей в чужих домах. Воспитывался Альбер в бедной многодетной семье бабушки.

В Алжире познан им не только колониальный социум, но и восторг упоения жизнью, красотой природы, морем, солнцем, ощущением единства бурлящих в нем сил с Космосом. «Я находился где-то на полпути между нищенством и солнцем, – писал Камю, – нищета помешала мне уверовать, будто все благополучно в истории и под солнцем: солнце научило меня, что история – это не все». Средиземноморский дух, связанный с языческой античностью, ее мерой, красотой, – это то, что вдохновляет молодого Камю и чему он не позволит исчезнуть окончательно в пору горьких раздумий. Его ранние произведения о единстве с космосом, природой – в сборнике эссе «Брачный пир», «Бракосочетание в Типаса»; в зрелый период – напоминание об античности в «Изгнанничестве Елены». В «Брачном пире», утратив романтическую экзальтацию, все это войдет важной составляющей в понятие «счастье», определяя и первоприроду человека.

Камю прошел опыт журналиста, члена компартии, участника Сопротивления. С школьных лет – он книгочей, с университета – завсегдатай библиотек. В 1955 г. он писал о Достоевском, с которым вел диалог всю жизнь: «Я познакомился с его творчеством в двадцать лет, и то потрясение, которое я испытал при этом, продолжается до сих пор, вот уже новые двадцать лет». В 1957 г. он говорит: «Для меня Достоевский прежде всего значим тем, что еще задолго до Ницше он сумел распознать современный нигилизм, определить его сущность, предсказать его чудовищные последствия и постараться наметить пути спасения». В 1959 г. он не случайно делает инсценировку «Бесов» Достоевского. Он серьезно увлечен философией, находился под сильным впечатлением Плотина и Августина, Кьёркегора, Ницше, Хайдеггера, Шестова. Заболевание (туберкулез с 1930), резко

оборвавшее физически спортивные увлечения и цепко державшее всю жизнь, в какой-то мере определило его подчеркнутое внимание к хайдеггеровскому определению абсурда как «бытия-к-смерти». 1940–1945 гг. – это годы дружбы с Сартром. Затем последовала их острая полемика, разрыв. Причина расхождения – «большевизм» Сартра, отношение к ГУЛАГу.

В 1945 г. в политизированной Франции, охваченной благодарностью Советскому Союзу за победу над фашизмом, было возможным для Сартра откликнуться лишь маленькой заметкой, резко наклеить на Камю ярлык «буржуа» и тем самым подогреть его травлю. Как верно пишет Л. Г. Андреев, Камю долгое время по сравнению с Сартром был в арьергарде истории, но затем история резко изменилась, и два властителя умов поменялись местами – в авангарде оказался Камю. И необходимо подчеркнуть мужество, решимость Камю, опубликовавшего «Бунтующего человека» в 1951 г. (за 4 года до разоблачения сталинизма), дав социально-экономический, этический, философский анализ тоталитаризму, философии власти, где всегда в революциях Прометей превращается в Цезаря.

Вышесказанное в значительной мере определяет позицию Камю по отношению к экзистенциализму. Она включает то резкое размежевание, то противоречивое и «да» и «нет». В первом случае он отвергает свою принадлежность к экзистенциалистам: «Единственная философская книга, которую я напечатал «Миф о Сизифе», была направлена против так называемых экзистенциалистских философов» – это сказано в 1945 г. Но это не значит, что он далек от экзистенциалистской проблематики, по отношению к которой и согласие, и полемика, и постепенное противоречивое осмысление постулатов экзистенциализма. Противоречивость он считал непременной «формой тонкого духа», всегда обозначал «стены», «ловушки», в которые попадала стремящаяся к истине экзистенциалистская мысль и у соратников, и у себя. В этом смысле саморефлексия его творчества очень поучительна.

Категория абсурда будет основополагающей для всего творчества Камю, но наполнена специфическим камюсовским содержанием. С самого начала он не воспринял философской тезисности, тенденциозности в «умалении» человека и абсолютизации «разрыва» сознания с миром «тошноты», «плесени». В своей статье «Объяснение «Постороннего» Сартр подает понятие абсурда у Камю как аналог своему, убирая различия, а они существенны: бытие, по Камю, не абсурдно, а находится в великом молчании, безразличном к человеку. Абсурд возникает как разрыв между «вопрошанием» человека, его

сознанием и прежде всего не подлежащей обжалованию жизнью. Абсурд жизни человека – «Бытие-к-смерти» – жизненный удел человека, неминуемо завершающийся смертью. Абсурд возникает из противоречия между «серьезным», целенаправленным характером человеческой активности и ощущением нулевого результата. Абсурд у Камю выступает не как конечная точка в осознании происходящего, а в качестве отправной точки в философии, моральном дискурсе.

В «Мифе о Сизифе» он декларирует своеобразную и гибкую триаду: абсурд – осознание свободы – бунт, внося значимые акценты. Как им интерпретирован широко известный миф? Для Камю значим тот момент, когда камень скатился с горы вниз и Сизифу по велению богов суждено вкатывать его снова и снова. Он остановился на миг. Осознавая жестокость приговора, в абсурдности своей судьбы он возвышается над богами и своим сознанием, и презрением к ним. Не в силах отменить наказание, он превратил свой тяжкий труд в обвинение их жестокости. Пролетарий богов переосмысляет «камень» своей судьбы, бунтуя против нее. «Эта вселенная, отныне лишенная повелителя, не казалась ему ни бесплодной, ни ничтожной… Восхождения к вершине достаточно, чтобы заполнить человеческое сердце. Следует представлять Сизифа счастливым». «Он тверже своего камня» [1; 306]. Галерея «абсурдных героев», данная им в эссе (Кириллов у Достоевского, актер, завоеватель, творец, Дон Жуан), призвана показать, по Камю, величие дерзаний человека в стремлении к бунтарству против своего удела – абсурд предстает по контрасту проявителем значимости безумия свободолюбцев. Они утверждают «вершину» своего духа вопреки ситуации поражения.

Симптоматична камюсовская акцентация «скачка» у публикуемых им философов-экзистенциалистов. Он подает его как выражение непоследовательности их концепций и как радующую его невозможность абсолютного нигилизма. Значимость морально-этических норм не в силах отвергнуть самая утонченная философская абстракция.

* * *

Сам Камю выделил два этапа в своем творчестве: первый определяет как «абсурд», второй – «бунт», третий после смерти Камю исследователи с долей приближения именуют «изгнанничество и царство». Каждый из них определяется сосредоточенностью на выбранном ракурсе, характеризуя в целом

последовательное углубление мысли Камю. В «Абсурд» включены «Калигула» (1938), «Посторонний» (1940), «Миф о Сизифе» (1942), «Недоразумение» (1943); «Бунт» в иной акцентировке по сравнению с предыдущей в романе «Чума» (1947), эссе «Бунтующий человек» (1951), «Письма к немецкому другу» (1943–1944), «Осадное положение», (1948), «Недоразумение» (1949); «Изгнание и царство» включает роман «Падение» (1956), «Реквием для монахини» (совместно с Фолкнером), роман «Первый человек».

В нашей критике Камю не повезло: «Бунтующий человек» определил идеологические шоры, редукцию авторской позиции Камю и подчеркнутый негативизм. В «Калигуле» Камю подверг анализу «логику абсурда», показав ее реализацию в устремлениях и действиях Калигулы: потрясенный смертью любимой, Калигула, ранее нежный и чувствительный, решает «просветить» подданных неизбежностью смерти, оставляя для себя своеволие свободы, вседозволенности. Камю манифестирует основные постулаты философии абсурда. Драматургическое действие одновременно выявляет странную, казалось бы, неопровержимую словесную логику и ее чудовищные последствия для жизни – жестокость, убийство, развал страны. На наших глазах Калигула превращается в орудие Дьявола, сам символ его. Безумие и готовность к смерти от рук заговорщиков как заслуженной каре – закономерный итог в пьесе.

В «Недоразумении» авторская аксиология явлена прямолинейнее: блудный сын, оставивший семью 23 года назад из-за стремления нажить богатство, решает преподнести сюрприз – предстать перед матерью и сестрой неузнанным, поселившись в их бедном приюте для постояльцев – проезжающих путников. Мать и дочь из того же стремления к наживе, полагая, что коль люди смертны, они будут убивать богатых путников, давая им преимущества легкой смерти. Так был убит и собственный сын и брат. На происшедшее глаза открывает Мария, жена сына. Преступницы кончают жизнь самоубийством. Камю использует в «Недоразумении» «моралитэ» – жанр народной «учебной пьесы» с прямолинейной иносказательностью нравственной идеи. Она не допускает двусмысленности, иронии.

В обеих пьесах – акцент на возможных страшных моральных выводах практического использования идеи абсурда, своеволия. «Чувство абсурда, когда из него берутся извлечь правила действия, делает убийство по меньшей мере безразличным и, следовательно, возможным. Если не во что верить, если ни в чем нет смысла и нельзя утверждать ценность чего бы то ни было, то все допустимо и все не важно. Нет за и против, убийца ни прав,

ни не прав. Можно топить печи крематория, а можно заняться и лечением прокаженных. Злодейство и добродетель – все чистая случайность и прихоть» [4; 99].

В поэтике «прозрачной простоты» весь комплекс философско-нравственных идей, связанных с «абсурдом», воплощен в романе «Посторонний», обескуражившем критиков и читателей. В главном персонаже Мерсо, скромном мелком служащем, увидели и простака, недочеловека и сверхчеловека, святого и злодея, жертву и преступника. Еще большую сумятицу внес, видимо, раздраженный Камю – «это единственный Христос, которого мы заслуживаем». Разноголосица обнажает стремление к однозначной оценке, от которой текст убегает, будучи внешне «прозрачным», но уводящим в глубину художественной образности. Единодушно мнение критики, что роман «Посторонний» и «Миф о Сизифе» находятся в соотношении зеркальности. Но сразу бросается в глаза, что прямая речь Мерсо, составляющая весь роман, слабо отрефлексирована. Прав Сартр, указывая, что мысль героя представлена «островками», а само повествование состоит из кратких, отрывистых фраз – описаний, между которыми зияющий разрыв, провал. Начало романа: «Умерла мама. Вчера, наверно – не знаю». Или: «Директор сказал, что катафалк уже идет, и тут же священник начал читать молитву. Все пошло очень быстро. Люди в черном с покровом в руках приступили к гробу. Священник, служки, директор и я вышли из мертвецкой» [1; 41]. Возникает ощущение, что все происходящее видится через стекло, как бы отчуждаемое какой-то непрозрачностью. Р. Барт увидел в этом «нулевое письмо», Сартр в самом стиле повествования – отражение центральной философской идеи произведения – абсурда как разрыва между миром и сознанием человека. Акцентировка этого содержится и в высказывании Камю, что Мерсо видится ему «человеком вопросов». Действительно, первое знакомство читателя с ним фиксирует его «странность» – ощущаемое им «незнание», неуверенность, так ли он сказал, так ли поступил: увидев недовольство патрона после просьбы об отпуске на похороны, он даже извинился; его «не знаю» при встрече с ритуалом смерти; положил голову на живот Мари, отдыхая на пляже – уместно ли… Это все маркировка отстраненности, постоянного ощущения своей инородности. Он ведет себя как «чужой» в окружающем мире. Не случайно он в глазах других «странный». В первой части романа Камю с нажимом, эпатируя даже читателя, нанизывает аргументы его «выламывания» из привычного: шокирует читателя тем, что он не знает возраста усопшей матери, что покорно-безразлично согласился на предложение Мари посмотреть фильм

с комиком Фернанделем на другой день после похорон. «И подумал – вот и прошло воскресенье, маму похоронили, завтра я пойду на работу, и в сущности ничего не изменилось» [1; 51].

Головоломка в романе побуждает не только к внимательному чтению последующих частей, но и к повторному осмыслению первых, ибо ключ к ним содержится в конце. С гневом и радостью он выкрикивает священнику свою гордую правду: «Я уверен, что жив и что скоро умру». «Мне предназначена одна-единственная судьба, мне и еще миллиардам избранным: все люди на свете избранные. Других не существует». Смерть как неотвратимость человеческого удела все обесценивает: «Не все ли равно, если обвиняемого в убийстве казнят за то, что он не плакал на похоронах матери?.. Не все ли равно, если моим приятелем был и Раймон, а не только Селест, который куда лучше Раймона?..»

Смерть предстает как лицо абсурда, где все случайности бед, радостей, привычного, неожиданностей выстраиваются одним ранжиром эфемерного, временного, ускользающего – в сущности неглавного, ничего не меняющего. В этом смысл «неподвижности» происшедшего, заключенный в цитируемой сакраментальной фразе, где мысль Мерсо, перечислив автоматизм многократных обычных в воскресный вечер поступков и столь же привычных предметов на столе, заключает «вот и прошло воскресенье, маму похоронили, завтра я пойду на работу и, в сущности, ничего не изменилось».

В конце романа маленький эпизод из жизни матери в приюте, услышанный во время похорон, служит «окном» в мир самого Мерсо: «кажется, я понял, почему в конце жизни она нашла себе «жениха», почему она затеяла эту игру, будто все начинается сначала». Читатель вспоминает, что она радовалась прохладе вечеров, совершала с Перезом дальние прогулки по красивым местам, она дарила тепло дружбы не только Перезу, у ее гроба безутешно плакала та, что считала ее единственной подругой. «У бездны на краю» мать перевернула свою жизнь.

В «Мифе о Сизифе» Камю писал, что смерть, казалось бы, лишает человека Свободы, ибо он не может отвергнуть ее неизбежность, но она освобождает сознание человека от «свободной беспечности», даруя ясность сознания и свободу выбора. Становится понятным, что Мерсо, подобно матери, в свое время выбрал жизнь, свободу, ясность. Он предстает перед читателем, отбросившим лишнее, установленное многими общественными представлениями, правилами, обычаями. Принято на службе делать карьеру – шеф предлагает повышение, жизнь в Париже – Мерсо отказывается, зачем ему это (мне все равно… Но с какой стати я буду менять свою жизнь?). Когда ему

пришлось бросить студенчество, он «быстро понял, что это, в сущности, неважно». Отношения с Мари для него – самое дорогое в его жизни. Это радость, желание, чувственная близость. На ее вопрос, любит ли он ее, «Я ответил, что это пустые слова, они ничего не значат, но, пожалуй, не люблю». Когда в другой раз Мари заговорила о женитьбе, – что ж он согласен, если она так решила, но это не его желание, и нам ясно, что брачных уз, случись это, он не почувствует. Мерсо предстает как человек «абсурда», с характерной для экзистенциалистского персонажа свободой, – тихо, в «подполье» и наяву не желающего играть в игру довольных мертвящими жизнь правилами. Для себя он устанавливает их сам; как в обустройстве своей большой квартиры, превращенной в один закуток – пусть убого, но удобно, и это его выбор.

Мерсо в тяжбе не только с обществом, но и природой. Роман красноречиво свидетельствует об изменении пространства, занимаемого «бракосочетанием» с ней. Оно сузилось, но неизменно как выражение счастья чувство единства человека с мирозданием. Прославлению его мы обязаны прекрасными лирическими страницами романа: в них тугодум Мерсо превращается в поэта. Даже накануне казни он представляет в воображении картину: если б его засунули в дупло засохшего обрубленного дерева и ему виден был бы лишь клочок неба – он был бы счастлив видеть, как проплывают над ним облака и пусть хоть изредка пролетают птицы. Абсурд не всесилен. «Мы привыкаем жить задолго до того, как привыкаем мыслить»; «В привязанности человека к миру есть нечто более сильное, чем все беды мира», – пишет Камю в «Мифе о Сизифе» и реализует это чувство в Мерсо [2; 226].

Мерсо и природа включают в романе драматизм, связанный с жизнью тела, подчас отчуждающий свободу воли человека. Это проблема и теоретически, и философски («Бытие и небытие» Сартра), и художественно (Мальро, Сартр, Оруэлл и др.) была широко представлена в культуре (пытки, их обыденность инспирировали в XX в. повышенный интерес к ним). На протяжении всего романа для Мерсо – пытка жарой. Она вонзается в мир его ощущений, подчиняя его себе, заслоняя многое, мешая думать. Духота в автобусе сморила его, а при ночном бдении у гроба она вызвала радость, когда привратник предложил чашку кофе и он выпил его. Измученный дорогой, жарой, он кажется вздремнул у гроба, но очнувшись, увидел, что все другие тоже спят. Идя за погребальным кортежем, он, как и другие, изнемогал от невыносимой жары. Он не упал в обморок, как Перез, но сил его хватило лишь на фантасмагорические

отрывки из погребения. Апогей этого «насилия» – в сцене убийства арабского юноши. Невыносимой жарой Мерсо доведен до сомнамбулического состояния с бессознательным импульсом необходимости какой-то разрядки. И вот Мерсо, только что гасивший драку Раймона с арабами и потому отобравший у Раймона револьвер, чтобы предотвратить несчастье, увидев у ручья, к которому он шел за прохладой, араба, а тот вытащил нож, – в каком-то мороке от жары выстрелил в него, а потом в разрядке еще три раза. Этот эпизод под пером Камю концентрирует в себе многие линии романа, стягивая их в тугой узел. (Он не прокомментирован во всей сложности критиками.) В нем «равнодушие» мира оказалось сродни «равнодушию» Мерсо, тому безразличию к институциальным установлениям, чем он гордился до последней минуты: «Он так на меня похож, он мне как брат…»

Но в этом же эпизоде зафиксировано и падение Мерсо: он «мыслящий тростник», избравший свободу выбора в своей жизни, предстал в пограничной ситуации слепым орудием, без проявления разумной воли. На пространстве теоретических умозаключений экзистенциализма Мерсо виновен и невиновен. Свобода в выборе – не всегда идеальная возможность: перед нами в равной степени и беда, и вина Мерсо. Для Мерсо его преступление, убийство страшной карой, угрызениями совести будет сопровождать до последних дней. Но приговаривают Мерсо к смертной казни по сути не за убийство, а за то, что он «чужой», что не хочет включаться в принятую всеми «игру». В предисловии к американскому изданию, написанному в 50-е годы, Камю писал: «… герой приговорен к смерти, потому что не играет в игру. Он отказывается лгать. Лгать – это не просто говорить то, чего нет на самом деле. Это также, и главным образом, говорить больше, чем есть на самом деле, а в том, что касается человеческого сердца, говорить больше, чем чувствовать… Вопреки внешнему виду Мерсо не хочется упрощать жизнь. Он говорит то, что есть… и вот уже общество чувствует себя под угрозой… Ненамного ошибутся те, кто прочтет в «Постороннем» историю человека, который без всякой героической позы соглашается умереть во имя истины». Как верно пишет В. В. Ерофеев, «Камю превращает Мерсо в процессе его конфронтации с обществом не только в идеолога абсурда, но и в мученика. Адам становится Христом («единственным Христом, которого мы заслуживаем», по словам самого Камю»), судьи – фарисеями» [3; 58].

Роман разбит на две равные, перекликающиеся между собой части. Однажды пережитое реконструируется во время судебного разбирательства, до неузнаваемости искажаясь. Мерсо не

собирается ничего скрывать: ни то, что был в начале один выстрел, а через паузу еще три (для логики судей – преднамеренное преступление злодея!), ни то, что у гроба выпил чашку кофе, закурил. Но он ведет себя не так, как положено. Где покаяние, признание вины перед всевышним? (следователь начинает допрос, показывая распятие). Где стремление преступника хитрить, запутывать все, как происходит обычно? «Странность» для следователя, судей становится «обнажением» его якобы наглого, закоренелого распада как человека, гражданина. Он – чудовище, по определению прокурора, опасность для общества. И Мерсо, не узнавая себя, недоуменно слышит нанизываемые «перевернутые» доказательства его страшной вины: сухие глаза на похоронах, выпитая чашка кофе во время ночного бдения, шапочное знакомство с Раймоном, ставшее связью с преступным миром, поиски прохлады у ручья, превращенные в непреодолимое стремление к убийству, а единственные радости досуга бедняка – купание в море, кино, ночь с женщиной – это-де святотатство. Безразличие судей, бездушный механизм происходящего вызывает в памяти суд над Масловой у Толстого. У Камю все подчинено изображению процесса отчуждения бездушной машиной государственных установлений живого человека, жизни. Камю был против смертной казни, написал глубоко взволнованную статью. Отражение этой позиции в романе в картине «всплеска» привязанности к жизни у Мерсо, жажде помилования – это потрясающие страницы о психологии, «сердце» человека, приговоренного к казни. Они стоят рядом с «Рассказом о семи повешенных» Л. Н. Андреева.

Завершается роман Камю сродни античной трагедии своеобразным катарсисом. Драматичное напряжение финала – визит священника для соборования и покаяния «грешника», отпавшего от бога, прерван гордым гневом протеста Мерсо. Он утверждает со всей страстью свою приверженность к земной жизни, горькое преимущество посвященного в абсурд и честное счастье обретенной, открытой им свободы. «Я был счастлив, я счастлив и сейчас». «Я прав и теперь, и прежде, всегда был прав. Я жил вот так, а мог бы жить по-другому… Я уверен в себе и во всем… куда уверенней, чем он…» [1; 96].

Автором сделано многое, чтобы превратить неприметного человека в героя – носителя важнейших философских идей экзистенциализма. Но Камю не был бы верен себе, если бы не указал изъян в развертываемой им логике: свобода Мерсо часто осуществляется за счет другого (одиночество матери, Мари как «вещь»), свобода без «рассудка» – молниеносно меняет наряд на

рубище (убийство араба).

«Чума» (1947)

В 1955 г. Камю писал: «По сравнению с “Посторонним” “Чума” бесспорно знаменует переход от одинокого бунтарства к признанию сообщества, чью борьбу необходимо разделить. И если существует эволюция от “Постороннего” к “Чуме”, то она происходит в направлении солидарности и сочувствия». Эти существенные изменения произошли под влиянием движения Сопротивления и участия в нем. Ценности мыслятся традиционно-гуманистически во многих аспектах, тесня индивидуалистическую сосредоточенность. Но Камю сохранены прежние ключевые понятия «абсурд» и «бунт».

Роман необычен по своей структуре и образности, что подчеркнуто эпиграфом, фиксирующим иносказания в повествовании, его метафоричность. Эпиграф из Даниеля Дефо: «Если позволительно изобразить тюремное заключение через другое тюремное заключение, то позволительно также изобразить любой действительно существующий в реальности предмет через нечто вообще не существующее». Несуществующей уже в действительности является чума, но реальным является ее иносказание, метафора другого облика зла, несчастья, «эпидемии», равно как «через чуму» изображается и происходящее в самой жизни всегда. В структуре «игра» с повествовательными дискурсами и акцентами на их субъективность: даже первоначальная форма от третьего лица в конце романа выдается за рассказ центрального героя, доктора Риэ. В силу профессии он наиболее сведущий свидетель. Рядом с ним Тарру, Панлю, доверительные признания многих персонажей (Грана, Рамбера). Это многоголосие – необходимое следствие идеи абсурда. Абсурд, как отмечалось уже выше, непроницаемое для разума царство случайностей, «всезнающему» дана лишь одна истина – что истины мира нет, поэтому приходится не терять из виду непосредственно увиденное и ограничиваться субъективными свидетельствами, своими возможностями: отсюда – столкновение субъективных точек видения, споры (Риэ – Панлю, Риэ – Рамбер, Гран – Рамбер, Риэ – Тарру).

Структура в содержательном плане двухъярусна: один уровень – конкретно-исторический, другой – всеобъемлющий, метафизический. «С помощью чумы – я хочу передать обстановку удушья, от которого мы страдали, атмосферу опасности и изгнания, в которой мы жили тогда (в годы оккупации). Одновременно я хочу распространить это толкование на

существование в целом» [1; 22].

В романе есть конкретная дата истории 194…, которая сразу ассоциируется с «коричневой чумой» – фашизмом. Есть множественная маркировка этого конкретного явления: массовая гибель людей, поспешное погребение свально во рвах с негашеной известью, страх «заразиться» в общении, нищета, которая страшнее смерти, – поэтому нет нужды посылать уголовников для захоронения трупов, так как есть голодные добровольцы; изгнание человека из нормы существования – полное отсутствие свободы, жизнь – тюрьма; уничтожены родственные связи, человек как самодостаточная ценность превращен в дым и пепел крематория. И самое горькое, по Камю, быстрая забывчивость всего этого ужаса, как будто его и не было, чуть только забрезжила свобода. «Жители… своей беспечностью, казалось, спокойно, вопреки всякой очевидности, отрицали, что нам довелось узнать этот свихнувшийся мир, где убийство человека так же обычно, как убийство мухи; этот четко обозначившийся разгул дикости, это рассчитанное безумие, это тюремное заключение, принесшее с собой ужасную свободу по отношению ко всему, что не было настоящим моментом, этот запах смерти, который приводил в оцепенение тех, кого он не убивал; они отрицали, наконец, что были охваченным оторопью населением, одна половина которого, сваленная в глотке печи, ежедневно вылетала на воздух жирным липким дымом, в то время как другая половина ждала своей очереди» [1; 267].

Этот уровень текста подчинен жанрово-хроникальным временным параметрам (по текущим дням дается начало – развитие – конец). Второй – метафизический – формирует жанр притчи: пространство лиминарное (здесь и везде), город Оран безлик, единственная примечательность – построен спиной к морю; персонажи прежде всего носители нравственной тезы, время и пространство безмерны. Реальные эпидемии чумы уходят в древние времена, война существовала всюду и всегда. А эти «неожиданности» преподают урок: жизнь – тюрьма, где смерть стоит надзирателем (привычные для Камю и экзистенциализма утверждения). Чума – вечная тайна разоблачившегося мироздания, иероглиф вселенской трагической нелепицы. Персонаж из «Чумы», спрашивая себя, что такое чума, отвечает: «Жизнь и все тут». «Чума, – как говорит Камю, – похожа на все несчастья мира и на самый мир». «Чума заставляет задуматься» – это утверждение многоаспектно реализовано в романе. Во главу угла поставлен вопрос о поведении человека при встрече со злом, о его возможностях и человеческом долге. Первое условие, выдвигаемое автором, – необходимость осознания ситуации,

«диагноза» происходящему – знания точного, трезвого, без страусиных уловок что-то умолчать, что-то не видеть (как это делает трусливо администрация Орана). «Зло, существующее в мире, почти всегда результат невежества, и любая добрая воля может причинить столько же ущерба, что и злая, если эта добрая воля недостаточно просвещена… причем самым страшным пороком является неведение, считающее, что ему все ведомо, и разрешающее себе посему убивать» [1; 171].

Риэ видит многих слепцов, невежд, замкнувшихся в себе или по причине «узости» этой раковины (как «кошкоплюй», для которого приход чумы означал исчезновение кошек, в которых он прицельно плевал с балкона, затем кошки появились – значит, чума ушла); или это свой размеренный, ничем не колеблемый уклад жизни из-за болезни (астматику нет дела до чумы: он перекладывает горошины из одной кастрюли в другую – это его часы; семь кастрюлей – обед); это сибаритство сатурналий – пир во время чумы – страусиное бегство от страха; или изначальная неспособность – нежелание (бессознательный импульс сохранения покоя) представить громадные масштабы бедствия: вот если бы на наших глазах 500 000 зрителей кинотеатра оказались на громадной площади, и все сразу упали замертво… – (но все равно: ведь мы не знакомы с каждым).

Первая часть романа может быть определена как «крушение разума» при виде грозных симптомов болезни (малейшее движение при ней – и человек мертв); при закономерном страхе врачей тоже боязнь сделать «неосторожное движение», вынося диагноз; при растерянности, как вести дела в ситуации катастрофы, крушения привычного. Первый импульс доктора Риэ – безмятежная природа, обычная повседневная жизнь и кошмар чумы не совместимы в сознании (любование пейзажем из окна и воспоминание о множестве эпидемий чумы) – чума противоестественна и грозна, превышает возможности отдельного человека. И тем не менее он делает вывод относительно своего первого шага: «прочь бесплодные видения и принять надлежащие меры… Ясно осознать то, что должно быть осознано… нет ли средства сначала ужиться с ней, чтобы уж затем одолеть… повседневный труд. Все прочее держится на ниточке, все зависит от того самого незначительного движения. К этому не прилепишься. Главное – это хорошо делать свое дело» [1; 121]. В ситуации «крушения» человек должен быть верным главному в своей жизни – труду и делать то, что надо делать. За иносказанием первой части романа у Камю есть прозрачные иллюзии на момент первой встречи с фашизмом многих стран, Советского Союза в том числе (периоды «осмысления», боязнь

непродуманных «движений», контакты и ставка на «труд» во имя готовности одолеть).

Вторая часть романа передает ситуацию «оранцы и чума». «Диагноз» был уже определен – «чума», но оранцы долгое время не позволяли себе принимать ее всерьез, лишь когда во время театрального представления актер на их глазах судорожно рухнул, они осознали ее присутствие – она рядом, «среди». Она стала делом всех, но для одних это «дело» их внутреннего состояния – переживание несвободы, тюрьмы, унижения, «разлуки» с их нормой жизни, потери близких, страха «заразы», ежеминутного, неожиданного вторжения угрозы, опасности, одиночества в страданиях и т. д. – все то, что, как писал Камю, мы переживали все в период оккупации.

Для других с «чумой» был связан их долг. «Многие оранские новоявленные моралисты утверждали, что мол ничего делать нельзя и что самое разумное – это стать на колени. И Тарру, и Риэ, и их друзья могли возразить на это, кто так, кто эдак, но вывод их всегда диктовался тем, что они знали: необходимо бороться теми или иными способами и никоим образом не становиться на колени» [1; 172]. Проблема действия в романе выдвинута на передний план как главная эманация жизни человека. В соответствии с постулатами экзистенциализма акцентируется свобода выбора. Для многих он прост своей естественностью. Их «спокойное мужество» хорошо представлено Граном: «он сказал не колеблясь «да», с присущей ему доброй волей…». «Это же не самое трудное. Сейчас чума, ну ясно, надо с ней бороться. Ах, если бы все на свете было также просто!» – говорит он с удивлением на благодарность.

Рамбер – особый случай. Он считает себя «чужим» в Оране: задержавшись в нем по журналистским делам, он весь в стремлении к личному счастью – вырваться из карантина к любимой. Риэ никоим образом не пытается его в чем-то порицать, само собой разумеется его свободное право на выбор жизненной позиции. Даже, более того, он согласен с утверждением Рамбера, что общественное благо слагается из суммы личных благ. Но для Риэ – это не застывшая аксиома. И он вносит в споре поправку к ней: только в экстремальных ситуациях (чума!), только в них «абстракция», по словам Рамбера (общее благо, драконовские меры правил из-за чумы), и возможны, и необходимы. Пройдет время, и Рамбер осознает правоту Риэ. Увидев, как самоотверженно борются другие в добровольных отрядах, спасая людей, он отказывается от ставшего возможным побега за кордон: «Я не чужой в вашем городе… Стыдно быть счастливым в одиночку».

Сартровской дилемме – «Я – другой», реализуемой как обоюдный фатум «субъектно-объектной» отчужденности, Камю противопоставляет изначальную природу человека. Камю не случайно главным персонажем делает доктора, он акцентирует в нем инстинктивный и профессиональный духовный импульс сочувствия к людям, стремление прийти на помощь в их бедах. От экзистенциализма в тексте Камю подчеркивание «всезнания» Риэ – фатальности смертного удела людей. Но зная, что небеса пусты, моления и вопросы к Богу бесполезны, предвидя свое поражение в незыблемом поединке жизнь – смерть, он действует, противоборствуя смерти, неизменно откликаясь на крик боли человека. Поражение не может поколебать его. В мотивации выбора персонажами акцентируются прежде всего глубокие первоприродные источники, субстанциональные для человечества, формируемые веками испытаний на жизнестойкость: терпение, человечность, солидарность. Гран эмблематичен в этом плане. Не случайна его безъязыкая душа, которая говорит актами любви, смирения, мягким дружелюбием ко всем, что взаимно. Ему автор дает перифраз мифа о Сизифе. Миф расширяет до вечности смысловое поле Грана. Аллюзия подчеркивает идущую из глубины веков скромность подвига Гранов с их «камнем» дела, стремлением к совершенству «фразы». Легкий юмор повествования призван снять и опасность риторического пафоса, и впечатление необычности происходящего. Явлен глубоко органичный, доведенный почти до автоматизма решительный и все тот же «жест», означающий «нужен – значит, еще рывок, не впервой». И так много-много дней, по мифу много-много лет. Человек в поражении, обнаружив крушение своих целей, не имея никаких гарантий, кроме силы, упорства в стремлении к лучшему, непобедимый, снова и снова бросает себя на борьбу со злом несовершенства, стремясь к «норме» и в жизни, и в искусстве. Поэтому так неукоснительно поделена жизнь Грана на улучшение «фразы» и участие в борьбе с чумой. «Нормальность» глубоко укоренена в народном сознании, она – основа саморефлексии в жизнестроении; для Грана – она знак достоинства его труда, по отношению к которому должно быть «Шапки долой!».

Солидарность с обездоленными еще задолго до чумы в Оране и во время ее определила естественный выбор Тарру. Он стал одним из самых активных членов санитарных дружин – инициатор их создания, первый помощник и друг доктора Риэ. В своих записках о чуме им выделены глаза матери доктора как выражение молчаливого подвижничества любви, доброты материнской души, что всегда было стержнем жизни

человеческого рода. Тарру заключает: «взгляд, где читается такая доброта, всегда будет сильнее любой чумы» [1; 163]. Отцовское чувство скорби Отона по умершему сыну становится толчком к решению включиться в борьбу с чумой, губящей других людей: так он «будет ближе к своему мальчику». Панлю – священник, ошибаясь в своей религиозной ортодоксии (чума как закономерная-де кара за грехи людей), своей жизнью, участием в борьбе с чумой, явил собой мучительное противоборство между богом и человеком, но в конечном итоге выбрал и природно-человеческий, и богочеловеческий постулат – исполненное высокого достоинства жертвенное служение людям.

Выбор, сделанный Риэ, Тарру, Рамбером, Граном, Панлю, многими безымянными другими в пользу «санитарных дружин», не подается как нечто исключительное – это естественный жест. Это подчеркнуто и тоном повествования – скупым, сдержанным, без риторики и романтических котурнов, и нравственно-этическим комментарием: человеческое горе в беде безмерно, и естественны, не требуют похвал действия идущих на помощь: «было бы непостижимым, если бы они не взялись» [1; 172]. «И это очень хорошо. Но ведь никому не придет в голову хвалить учителя, который учит, что дважды два четыре… скажем так, весьма похвально, что Тарру и прочие взялись доказать, что дважды два четыре, а не наоборот, но скажем также, что их добрая воля роднит их с тем учителем, со всеми, у кого такое же сердце, как у вышеупомянутого учителя, и что к чести человека, таких много больше, чем полагают, по крайней мере, рассказчик в этом глубоко убежден» [1; 172].

Роман Камю утверждает естественно-закономерный Бунт человека против зла чумы, явив миру стойкость гуманистических основ Человека, его скромность в высоком достоинстве и чести.

Проблема действия решается в романе со многими экзистенциалистскими акцентами. От экзистенциализма утверждение «нельзя знать и лечить одновременно» как утверждение абсурдистской ситуации, когда нет ничего, что было бы предрасположено к человеку, когда он в той «нулевой» катастрофической точке, где прежде всего явственно собственное незнание последствий встречи «один на один» с громадой бедствия. Риэ и его сподвижники «знают, что они не знают» этого. Но это придает лишь большее достоинство их безоговорочному решению бороться. Бороться можно и должно – на ставке нормальная жизнь, живые люди: «все дело было в том, чтобы уберечь от гибели как можно больше людей, не дать им познать горечь разлуки» с привычным.

Грозному шквалу чумы, сеющей смерть, накатывающей вал

случайностей, требующих немедленного отклика, порождающей все растущий хаос, – всему этому противопоставлены титанические усилия внести порядок в катастрофу: в виде жестких мер по изоляции заболевших, организации лагерей карантина, кордона вокруг города. И на пределе физических сил профилактические меры, хирургические операции (лишь бы не упасть рядом с больным). Мать говорит Риэ об этом, в ответ: «Прослежу!», но в том вихре дел, которые ложатся на плечи каждого, – это невозможно: Тарру по этой причине пропустил профилактический укол и стал жертвой чумы. Риск – непреложное в их «пограничной ситуации» между жизнью и смертью.

И самое основное: они работают в обстановке абсурда, пытаясь прорваться и к знанию результативности своих действий, и к закономерности «всплесков» чумы (статистика, множественные таблицы, новые стратегии). Но они открывают лишь произвольную игру случайностей, вместо определенности – хаос «случая», усилили свой напор на чуму, но результат не виден, он тот же, в одних случаях симптомы болезни привычно ведут к летальному исходу, но вдруг, непонятно почему, выздоровление. Столько усилий потрачено на изготовление новой сыворотки против чумы, но насколько она эффективна? И вот первое испытание ее на умирающем ребенке. У его постели Панлю, молящий Бога о спасении, Риэ, его сподвижники, врачи со ставкой на сыворотку. Помогла? Нет? Агония была длительной, дольше обычной.

Эта картина мучительной смерти ребенка многофункциональна в романе. Она своей трагедийностью бунтует, как и у Достоевского, против абсурдности мира. Так на слова Панлю, оправдывающего высшую волю бога над жизнями людей, считающего, что увиденное «действительно вызывает протест, ибо превосходит все человеческие мерки, но, быть может, мы обязаны любить то, чего не можем объять умом». – Риэ со всей силой и страстью отвечает: «Нет, отец мой! У меня лично иное представление о любви. И даже на смертном одре я не приму этот мир божий, где истязают детей» [1; 221].

Картина смерти ребенка ключевая и для проблемы нравственно-этического соотношения добра и зла, поданных Камю в экзистенциалистских аспектах. Мир абсурда по логике экзистенциализма исключает «чистое» проявление добра, – оно непременно, фатально несет на себе следы причастности ко злу. В мире абсурда слишком тонка грань между добром и злом, и она часто совсем исчезает. Этот сложный случай и реализует действие с сывороткой. В этом же ключе плач, стремление родных

не отдавать заболевших: они предпочли бы умереть вместе, чем знать, что тот в своих мучениях останется без их тепла, заботы, утешения.

От проблемы «вынужденной диффузии» между добром и злом Камю переходит к демонстрации их подмены на широком пространстве мировой Истории. Он не занимается социально-политической, экономической аналитикой, Камю важен обобщающий морально-этический аспект. Выразителем своей интенции автор делает Тарру. Ему принадлежит по сути венчающая роман исповедь, Камю не случайно включает в нее прямую отсылку к «Постороннему»: Тарру – сын того прокурора, который приговорил Мерсо к смертной казни; Тарру присутствовал на этом процессе, видел воочию социально-общественный механизм, безжалостно уничтожающий тех, кто не хочет играть в их «игру», где о человеке забыто. Он и делает это мерой обобщения происходящего на мировой арене между противоборствующими лагерями.

Тарру оставил дом отца. Он не хотел быть зачумленным, связанным с убийством, встал на сторону обездоленных – и «не было в Европе такой страны, где бы я не участвовал в борьбе», – говорит он. Он прошел через все сложности противостояний, ненавидя убийства; пытался стать «невинным убийцей», но это нонсенс – дыра на груди расстрелянного, в которую можно просунуть кулак, не может стереться в его памяти высокими идеями. Им увидено противоестественное в непрекращающейся схватке враждебных стремлений – кровопролитие с обеих сторон, и у всех все это во имя Истины, благих целей. По его убеждению, дабы прекратить круговорот смены победителя на жертву и наоборот и увидеть, что в мире главное – бедствия и жертвы, необходимо стремление к Истине заменить сочувствием к страдающим, взаимопониманием. Это, по Тарру и Камю, единственный путь к миру. Любовь человечнее ненависти, идеи возмездия во имя справедливости. Только она вырывает из трагического замкнутого круга жертвоприношения живого человека. Нужно вспомнить о живом человеке прежде всего. Тарру хочет быть спасителем людей в беде: он один из самых активных и полезных членов санитарных дружин, но участвовать в кровопролитиях отказывается. «Теперь я знаю, что я ничего не стою для вот этого мира (абсурда) и что с того времени, как я отказался убивать, сам себя осудил на бесповоротное изгнанничество. Историю будут делать другие» [1; 242].

Он сам чувствует уязвимость своей позиции, но в то же время отстаивает свое право и мечту стать в этом абсурдном, греховном мире безгрешным человеком в делах своих, т. е. по сути быть

святым, на что Риэ резонно замечает: «Я чувствую себя скорее заодно с побежденными, а не со святыми. Думаю, я просто лишен вкуса к героизму и святости. Единственное, что мне важно – это быть человеком». Но в глазах Тарру «скромность» притязаний Риэ не так мала, как ему представляется: «Да, оба мы ищем одно и то же – только я не имею столь высоких притязаний» – быть человеком ничуть не легче, чем стать святым [1; 243]. И тот и другой в романе вбирает саморефлексию автора.

Камю, глядя в послевоенное время, как перестраиваются противостояния, как прямые военные действия успешно заменяются «холодной войной», скептически смотрит на происходящее, стремясь определить свое повзросление с учетом приобретенного опыта. «Каждое поколение склонно верить, что призвано переделать мир. Однако мое поколение знает, что оно не переделает. Но его задача, быть может, еще огромнее. Она состоит в том, чтобы помешать разрушить мир». Он определяет свою позицию как деятельность «вольного стрелка»: «Воинствующий писатель – только тот, кто вовсе не избегая сражений, избегает присоединиться к регулярным войскам, я бы сказал – «вольный стрелок». За всем этим – смятенность Камю: и жажда безгрешности, и верность участию в борьбе, и незнание, как это будет реализовано. Во Франции был уже прецедент – концепция «над схваткой» у Ромена Роллана, но ею он утвердил лишь человеческое достоинство («совесть Европы»), ничему не помешав в готовящейся войне. И по отношению к Роллану, так же как и к Камю, последовал шквал яростных нападок и справа, и слева. То же самое и по отношению к Тарру в критике.

Из всего романа, охватывая все уровни текста, вырастает у Камю концепция «незачумленного» человека как отклик на мечты Риэ, Тарру о святости, высоком статусе человека. Камю связывает ее с пространством жизни каждого индивида, где должен быть строжайший нравственный контроль, чтобы не заразить «чумой» другого: «…каждый носит ее, чуму, в себе, ибо не существует такого человека в мире, да-да, не существует, которого она бы не коснулась. И надо поэтому следить за собой, чтобы, случайно забывшись, не дохнуть в лицо другому и не передать ему заразы. Потому что микроб – это нечто естественное. Все прочее здоровье, неподкупность, если хотите даже чистота – все это уже продукт воли, и воли, которая не должна давать себе передышки» [1; 242]. Камю морально-нравственный ценз отдельного человека (символа всех людей) делает основой миросостояния. По-своему он вторит Гессе, веруя в многовековое бывшее и будущее совершенствование человеческого рода.

Контаминация, переплетение конкретно-исторического и

притчевого плана приводят Камю в финальном замыкании романа к неточному, противоречивому утверждению: экзистенциалистская эпистемология диктует ему «незнание»: оранцам-де неизвестна истинная причина «ухода» чумы, в то время как и для Камю, и для других, боровшимся с фашизмом, истина Победы аксиоматична. Но Камю прав, когда утверждает онтологическую живучесть «чумы», неискорененность фашизма в мире, равно как и других обликов зла. Безумные выстрелы Коттара от страха за свою исковерканную жизнь и садистское избиение его полицейскими – напоминание об этом. Заканчивает роман Камю утверждением Риэ, глядящего на ликующую толпу, празднующую свободу от чумы: любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не видела эта ликующая толпа… «что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья… и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города» [1; 273].

«Падение» (1956)

В этом романе Камю завершает свою траекторию размышлений над судьбами индивидуализма в XX в. Роман написан в своеобразной диалогической форме, когда собеседник представлен лишь в отражении речевого потока говорящего – изощренность его сродни знаменитому «Человеческому голосу» Кокто. Собеседник является, по сути, «зеркалом», функции которого меняются: вначале это тот, кто необходим для «всматривания» в себя и «приподнимания» себя в глазах другого, а затем, как мы и узнаем в середине и в конце повествования, чтобы превратить его в «зеркального» двойника.

Исповедь Жана Батиста Кламанса (это его вымышленное имя) являет собой беспощадный нравственный «стриптиз», никого не щадящий. Прошлое жизни интеллектуала, бывшего преуспевающего адвоката в Париже, случайно интернированного в лагерь военнопленных, сейчас ставшего по сути авантюристом – юридическим консультантом для людей «дна», предстает в наготе разоблачения, как он себя именует, «двуликого Януса обаятельного». Не исключены и курбеты лицедейства. Вначале и себе, и окружающим он кажется приличным и высокочтимым человеком. Его внутреннее побуждение – превосходить в доброте, быть «на вершине»: он любит совершать добрые поступки по отношению к малоимущим клиентам, не беря часто как адвокат оплату за искренние услуги. Он буквально кидается на помощь,

увидев переходящих улицу слепого или старушку. Подобные поступки приносят ему чувство нравственного комфорта, он привык к чувству самоуважения. Многочисленные связи с женщинами тоже питали его чувство превосходства. Но вот однажды позади себя навязчиво он слышит смех, он повторяется вновь и вновь (подсознательный суд?). Проследив за внутренними импульсами своих поступков, он убеждается в коварстве человеческой природы, ее двойственности: «скромность помогала мне блистать, кротость – побеждать, добродетель – угнетать» [1; 309]. «Я, я и еще раз я, вот что лежало в основе моей драгоценной жизни и что стояло за каждым моим словом… Развитие только как восхождение на новую ступень самовлюбленности» [1; 294].

Итак, перед нами ситуация, в которой экзистенциалисты всегда искали начало морального пробуждения: автоматическое существование прерывалось, и субъект возвращался к незамутненному отчуждением и стандартом свободному сознанию («Тошнота», «Посторонний»).

Разрыв с неподлинным бытием, бунт индивида нуждается, по Камю, в более глубоком психологическом анализе. Эти новые наблюдения над проблемой «выбора» и делает Кламанс. Одновременно пространство частной жизни индивида зеркально сопрягается с пространством социума, Истории – индивидуальное «Я» заменяется «мы». Кламанс объявляет себя «судьей на покаянии», пророком, вопиющим в пустыне. Он выворачивает наизнанку свой мир, чтобы с болью, тоской, гневом, горечью показать свою родственность миру. Концепция абсурда сохранена Камю и в этом романе.

Каиновым грехом, знаком морального окончательного падения явился случай на мосту, когда он, лишь немного отойдя от стоявшей у парапета женщины, вдруг услышал всплеск и последовавший от ужаса крик «Помогите!» – а он замер, поясняя себе: «уже поздно, далеко, да и вода холодная». Преступная для человека «арифметика» в морали, так часто изображавшаяся в экзистенциалистской литературе. Таким же «крупным планом» внутреннего зрения видит он Еврейский квартал, где сейчас живет в Амстердаме: его «вычистили» с немецкой методичностью фашисты: «Семьдесят пять тысяч евреев отправили в концлагеря или сразу же убили. Я живу в тех местах, где совершены величайшие в Истории преступления» [1; 280].

Находясь в концлагере под пыточной африканской жарой с нехваткой воды, которую делили по «глоткам», Кламансу пришлось в итоге шуточной игры исполнять нешуточную роль «главнокомандующего» в ее распределении: как и всюду, здесь

деление на «своих и чужих» в зависимости от интересов объединившихся группок, – все выгораживают свои интересы, а он должен быть честным к каждому человеку. И однажды он сам выпил воду умирающего, рассудив, что он все равно умрет, а другие менее значимы, чем он, Кламанс, «воду я выпил, убеждая себя при этом, что я нужен товарищам, и я должен ради них сохранить себе жизнь. Вот так-то… под солнцем смерти рождаются империи и церкви» [1; 326]. Властелины и плебс, толпа, быдло. «Я хорошо знаю, – говорит он, – что нельзя обойтись без господства и рабства. Каждому человеку рабы нужны, как воздух… Даже обездоленному случается приказывать» [1; 293].

В романе произведен реестр всех областей частной и государственной жизни, чтобы показать повсеместное тоталитарное насилие, укоренившееся зло, спокойное восприятие абсурда, который стал привычным и потому не воспринимается как аномалия. Регламентировано все и вся. Хотите личную жизнь? – и в назидание рыбки-пираньи, которые вмиг обглодают до косточки, подчинив все обязательным предписаниям. Жизнь Кламанс уподобляет тюремной камере, искусно устроенной (ни стоять нельзя, и ни лечь), невиновным в ней себя не почувствуешь. Покаяния в грехах боятся, ибо это значит обречь себя на «плевки» (другое «мудрое» устройство, где на обозрении лишь «лицо» виновного, которое должен оплевывать каждый).

Покаяний в современном мире, по Кламансу, не слышно. Их нет. С горечью и издевкой обозначена утрата ответственности, о которой с такой надеждой на человека и общество возвестил экзистенциализм. Она отринута или лицемерно, или в наивной слепоте. Коль утверждалось, что невиновных в бедствиях нет, то виновность всех можно маккиавеливски превратить в оправдание каждого: ведь и Христос не безгрешен – это из-за него были изрублены младенцы Иродом… Или это то изощренное видение себя любимого, выстраивающего все по логике собственной правоты, невинности, которое напоминает поведение того заключенного концлагеря, который подает заявление другому арестованному, что у него исключительный случай – в отличие от других он невиновен. Если же государство или «я» будет настаивать на правоте «нормы», «наша старуха Европа» или другая сила живо оборвет пререкания, заменив диалог сообщениями: «истина состоит в том-то и в том-то. Можете с ней не соглашаться, меня это не интересует. Но через несколько лет вмешается полиция и покажет вам, что я прав» [1, 243]. Вскрывая с горечью, отчаянием парадоксы абсурда, Камю показывает невероятные курбеты происходящего – на мир возможно

перенести собственное уродство открыто, коль «грех» вопиет нагло всюду, повесить на стенах бара украденный живописный шедевр, оказывать услуги преступникам…

Роман Камю свидетельствует о глубоком неблагополучии мира и человека в нем, о девальвации моральных ценностей. Пророчество зла, крушение гуманизма под натиском эгоистических устремлений – существенная корректива зорким видением Камю концепции индивида в многовековой бюргерской культуре и экзистенциализме, потерпевшего крушение в своей главной посылке.

И в главном персонаже романа не заглохло стремление к человечности: многократно звучит в его сознании призыв повториться той сцене, где тонущая девушка кричит «Помогите!» и тут же страх – а вдруг он снова скажет: «уже поздно»… Мораль остается расколотой надвое.

Вопросы и задания

1. Является ли Мерсо персонажем «абсурда», по терминологии А. Камю?
2. Есть ли в тексте экзистенциалистские доводы для возвышения Мерсо, равно как и для критики?
3. Как сочетаются историзм и притчевость в «Чуме»?
4. В чем трагизм исторического процесса в романе «Чума»?
5. Каковы своеобразные акценты Камю в интерпретации экзистенциалистской проблематики?

Литература

1. Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Пьесы. Из «Записных книжек» (1935–1995 гг.): сб.: пер. с франц. – М., 1989.
2. Камю А. Миф о Сизифе // Сумерки богов. – М., 1989.
3. Ерофеев В. В. Камю // Французская литература 1945–1990 гг. – М., 1995. – С. 53–69.
4. Великовский С. Грани «несчастного сознания». – М., 1972.
5. Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX в. – М., 2004.
6. Пахсарьян Н. Т. Саморефлексия французского экзистенциализма: «Посторонний» А. Камю в оценке Ж-П. Сартра // Итоги и перспективы. Первые Андреевские чтения. – М., 2003.

Торнтон Уайлдер (1897–1975)

Осмысление творчества Уайлдера как большого художника у нас в России существенно опаздывает. Социологический аспект критики, ее принцип непосредственного отклика на важнейшие жизненные явления, грозные события XX в. не позволяли увидеть во всей полноте и значимости сокровенное в произведениях Уайлдера – он был обвинен в отрыве от жизни и был задвинут «в угол», где находился вне историко-литературного процесса. Роль дамоклова меча над писательской судьбой Уайлдера у нас сыграл американский литератор-радикал Майкл Голд, написавший в 1930 г. статью «Уайлдер – пророк жантильного Христа», где риторически вопрошал автора: «Да американец ли мистер Уайлдер – может быть, он швед или грек?» [1; 4].

Действительно, внешне Уайлдер «в стороне»: был на войне, представитель, казалось бы, потерянного поколения – сверстник Хемингуэя, Дос Пассоса, Фицджеральда, Фолкнера, но оставил эту тему собратьям по перу, старательно заполняя свою, избранную им «нишу». Когда в 1975 г. Уайлдер умер, журнал «Таймс» писал: «Он был одним из потерянного поколения, но не был «потерян», и его поколение не простило ему этого».

В XXI в. пришло время посмотреть на творчество Уайлдера без диктата литературной борьбы прежних лет.

Временно́е притяжение у Уайлдера было всегда, только оно носило особый характер, близкий к тому, что реализовал в своих исторических романах Л. Фейхтвангер – чувство слитности истории, преподанное ему еще в привилегированном колледже, стало основой его жизнеощущения. Уайлдер любил цитировать слова наставника: «Всякий шедевр написан нынешним утром». Современность рассматривается как исходная точка авторской интенции, но в художественной системе Уайлдера она непременно сопрягается в сопоставлении, аналогии, контрасте ли общего с разными странами и эпохами. Все включается в универсальную шкалу ценностей.

Вторая важнейшая особенность творчества Т. Уайлдера – сосредоточенность на духовной культуре, чью «мудрость не способны поколебать никакие потрясения истории» (цитируемый им Вергилий). Родители были набожны, старший брат стал профессором богословия, поэтому христианские морально-этические ценности всепроникающи для мироощущения Уайлдера. Пять лет жизни в Китае семьи Уайлдера способствовали усвоению культуры Востока. После окончания Йельского университета Т. Уайлдер для знакомства с нравами и

культурой совершил пешее путешествие по Франции и Италии. Увлечение эллинистической мыслью, античностью прочно вошло в его жизнь, равно как и глубокий интерес к западной философской мысли. Рано он выделил в своем внимании экзистенциализм – читал Кьёркегора. Первое произведение с печатью идей экзистенциализма – «Мост короля Людовика Святого» (1921).

Если выделить самое броское, характерное для всех произведений Уайлдера, – это неуемный интерес к безграничному разнообразию людей в единственной неповторимости каждого. Истории о них оформляются обычно в цепочку емких рассказов, содержащих эффект удивления, улыбки, за которыми зоркость авторского видения.

Он одно время преподавал в университете «Сравнительное литературоведение», что свидетельствует о его специфическом, требующем панорамно широкого взгляда на искусство, науку. С большой долей уверенности можно сказать, что владение Уайлдером большим массивом культуры в исторической протяженности побудило его как художника создать «героя на все времена». Из толпы своих персонажей Уайлдер выделяет героя, казалось бы, романтического модуса, но, возвысив, подчеркнув исключительность, он укореняет его в жизни, среди обыкновенных людей, рисуя в сфере прагматической деятельности. Характер изображения заставляет вспомнить концепцию героя-«реалиста», человека «дела» у Б. Шоу (Уайлдер познакомился с ним во время пешего путешествия). Морально-этическая аура «положительно прекрасного человека» исходит из религиозных учений, идеальных устремлений просвещения, христианства, категорий «человечности» философии Востока. Герой безусловно верит в индивидуальное совершенство личности, во всеобъемлющую силу высокой духовности. В мировоззренческой установке автора нигилизм, отчаяние, призрак апокалипсиса являют лишь временное; становление мира и человека продолжается, равно как неистребимы поиски истины, устремленность к гармонии, совершенству.

Перу Уайлдера принадлежит много романов, пьес. Наиболее знамениты «День восьмой» (1967), «Мост Людовика Святого» (1927), «Мартовские иды» (1948), «Теофил Норт» (1973). «День восьмой» и «Теофил Норт» наиболее полно воплощают концепцию человека в мире.

В романах «Мост короля Людовика Святого», «Мартовские иды» Уайлдер, развивая главный аспект своего творчества «человек и мир», обращается к проблемам экзистенциализма. Помимо увлечения Кьёркегором, он знакомится с Сартром,

переводит на английский язык его пьесу «Победители». Романы Уайлдера очень интересны как творческое осмысление, часто полемическое, очень важных положений экзистенциализма.

Композиция первого романа двупланова. Повествование представляет францисканского монаха брата Юнипера, на глазах которого 20 июля 1714 г. рухнул мост, по которому проходило пятеро людей. Эта катастрофа вызывает в нем раздумья: «либо наша жизнь случайна и наша смерть случайна, либо и в жизни, и в смерти нашей заложен план». И он приходит к заключению, что это определенный замысел всевышнего – ведь страдания даны человеку в конечном итоге для его же блага.

Авторское повествование рамочно комментирует брата Юнипера в первой и последней частях, опоясывающих три новеллы о жизни погибших. Их характеры выписаны в традиционной реалистической манере, но акцентируется их устремленность, in executo – в движении к новому, пограничная ситуация происходящего – то, что идет от экзистенциализма. И второе – в романе заявлена экзистенциалистская эпистемологическая неуверенность. Первая часть озаглавлена: «возможно – случайность», а пятая «возможно – промысел». В тексте множество заявлений об узости однозначности: «на сто ладов можно толковать одно и то же событие», «искусство биографии сложнее, чем полагают обычно». Уайлдер не выставляет себя всеведущим, как в классике. «Одни говорят, что для богов мы – как мухи, которых бьют мальчишки летним днем; другие говорят, напротив, что перышка воробей не уронит, если бог не заденет его пальцем». В этом романе Уайлдер идет дальше экзистенциалистов, выражая плюралистический взгляд на историю, опережая тем самым постмодернистскую концепцию.

И третье – отчуждение, чувство одиночества индивида как центральные категории экзистенциализма, Уайлдером представлены как ошибочные, легко устранимые волей субъекта. Уайлдер включает их в метафизическое измерение: не раз читанный Данте слышится в словах Марии дель Пилар, объединяющей всех живых и умерших: «Все эти ручейки любви снова вливаются в любовь, которая их породила. Даже память не обязательна для любви. Есть земля живых и земля мертвых, и мост между нами – любовь, единственный смысл, единственное спасение».

В романе «Мартовские иды» Уайлдер уже в предисловии заявляет о своей приверженности к субъективности воображения в творческом акте, а не к изображению реальности по принципу мимезиса. В 1940 г. вышла книга Сартра «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения», где автор

утверждал, что в основе «человеческой реальности» находится не факт, а феномен, в существовании которого определяющим является не исходящее извне, а из самого себя познание – «мое» познание. На этом первом витке мысли воображению отводится значительная роль: в нем и свобода, и ответственность, и возможность ирреальности. Но ситуация «бытия-в-мире» – необходимое условие для работы воображения: «Свободное сознание, природа которого всегда “сознание чего-то”, тем самым конституируется относительно реальности и каждое мгновение ее превосходит, ибо не может быть иначе, как “бытие-в-мире”» [4; 34].

В соответствии с этими экзистенциалистскими положениями, манифестируя значимость воображения в творческом акте, Уайлдер называет свое произведение «фантазия», указывает на проявленную в нем свободу по отношению к некоторым событиям (в 1945 г. многие из персонажей были давно уже мертвы: Клодий, Катулл, Катон младший, Юлия Марция; Помпею давно сменила Кальпурния; подметные письма против Цезаря подсказаны современностью – историей Лауро де Бозиса); все документы – плод авторского воображения, за исключением стихотворений Катулла и заключительного абзаца из «Жизнеописания двенадцати цезарей» Гая Светония Транквилла.

Но верность реальности, истории (сартровскому «бытию-в-мире») очень значима для Уайлдера. Им изучены все источники. О Цезаре их много, но они часто туманны и искажены политическими пристрастиями, Уайлдер своим видением претендует на большую верность: «Мною сделана попытка предположить, как протекали события, неравномерно отраженные в дошедших до нас свидетельствах» [1; 17].

Автор представлен в имплицитной функции самой структурой текста. Саморефлексия лишь в предисловии, где поясняется, что почти линеарная хронология в силу ретроспективных перебивов позволяет каждую из четырех книг накладывать одну на другую, отражающихся, как в зеркалах; на уровне содержания вторая книга – о природе любви, третья – о религии, четвертая – итоговые философские рассуждения Цезаря. В тексте авторское слово звучит лишь в кратких «скобочных» ремарках – вынужденных пояснениях к той конспирации, к которой прибегали персонажи, или в дополнениях, необходимых для читателя.

Повествование отдано голосам персонажей. Их свыше двадцати. Разноголосица субъективных взглядов сконцентрирована вокруг Цезаря – так реализуется автором принцип плюрализма в восприятии одного и того же явления. Все

выступают наблюдателями и участниками событий, предшествующих убийству Цезаря 15 марта 44 г. до н. э. Это частные письма, дневники, донесения, иногда совпадающие в мнениях, но часто неожиданные, противоположные, и есть возможность для читателя сопоставить их взгляд «на другого» с представлением о себе Цезаря. Авторская аксиология выражена сложно: и с учетом всех голосов, ибо автору противоречивая сложность человека и Цезаря прежде всего очень важна, но и с отрицанием сугубо субъективистских высказываний, которые броскими деталями обозначены для читателя. (Не все сказанное о Цезаре «голосами» может восприниматься буквально.) Камертоном «верного слова» в романе служит Луций Мамилий Туррин. Он не имеет своего дискурса, но его трагическая судьба (в бою пленным был четвертован, лишен возможности видеть и слышать, Цезарь с полком его отбил. В затворничестве живет на Капри) не позволяет «ломать комедию» перед ним, быть нечестным – это было бы святотатством. Потому дневники – письма Цезаря к Луцию исповедально честны. Луций разрешил лишь некоторым ему писать – это знак доверия. Его удостоились тетушка Цезаря Юлия Марция, актриса Киферида, Цезарь. Сомнения в правдивости их слов не возникает. Авторская аксиология явственно проступает в лирической тональности последних частей, в сцене убийства Цезаря, где подчеркнуто потрясение Цезаря (И ты, сын мой!) и высокое достоинство в смерти («увидев кинжалы, он накинул на голову тогу и левой рукой распустил ее складки ниже колен, чтобы пристойнее упасть укрытым до пят» – цитата из Светония) [1; 206].

Все персонажи самовыражаются: язык, интонация, линза интересов, повод для высказывания – и моментальный снимок индивидуальности ярко запечатлен. Субъективность дискурса – закон в поэтике Уайлдера и в эстетике экзистенциализма. Но Уайлдеру, как указывалось выше, необходимо выделять в субъективности субъективизм – «взмах далеко в сторону» от сути. Обратимся к тексту: прославленный Цицерон рассуждает о значимости мысли и действия. И поскольку он сам известный мыслитель, но где-то подсознательно соперничает в величии с Цезарем и, по словам Корнелия Непота (великого историка и биографа), «был не прочь приукрасить свой портрет чертами диктатора», то из стремления унизить Цезаря он заявляет: «Цезарь – не философ. Вся его жизнь – это долгое бегство от всякого умствования… Люди его типа так боятся размышлений, что удивляются своей привычке мгновенно и решительно действовать» [1; 59]. Читатель, обратившись к дневникам Цезаря в романе, убеждается в обратном, равно как может взять в руки

принадлежащие реальному Цезарю «Записки о галльской войне» и «Записки о гражданских войнах».

Гениальный поэт Катулл участвует в заговоре против Цезаря, в этом он единодушен с друзьями. Но он не позволяет просто в разговоре заниматься руганью в адрес Цезаря, а сам в стихах обрушивает на него яростную ненависть, где рядом с политическими доводами похабщина. Возможно, он видит в диктаторе соперника – у него заслуженное величие поэта, у диктатора – украденное у республики, возможно, он ревнует к нему Клодию Пульхру «задним числом»: после того, как на обеде у Клодии Катулл увидел Цезаря униженным припадком эпилепсии, он перестал писать на него язвительные эпиграммы; увидев у своего смертного одра в парадных регалиях Цезаря (он вырвался с приема у Клеопатры), Катулл выгнал его, но когда тот вернулся в обычной одежде, отнесся лояльно и, умирая, был рад слышать слова Цезаря, прославлявшего Клодию как богиню. Они умиротворили Кая.

Киферида, искусно дающая уроки актерского мастерства, в Цезаре видит прежде всего учителя, при этом плохого. Врач Сосфен, привыкший к почитанию и любви больных, в соперничестве с почитанием Цезаря людьми безапеляционно заявляет: «Цезарь никого не любит и не внушает к себе любви». Сервилия уподобляется разъяренной львице в ненависти к Цезарю: утратив былое лидерство в обществе, она по-прежнему стремится к нему, лелея в планах возвышение сына тираноубийцы. Все эти субъективистские суждения получают исходный импульс глубоко в подсознании, мотивы поведения персонажей коренятся в нем, не будучи декларативно выраженными. Деталь, тональность высказывания, поступок, сопоставления в движении мыслей персонажа выступают как опознавательные знаки подразумеваемого.

Характеры персонажей подаются в неоднозначном развертывании своих возможностей, в «самоделании», где резкие броски себя в свободном выборе, непрерывно открытом в будущее. Это акценты экзистенциализма. Отсюда противоречивая многозначность персонажей, целостность которых складывается мозаикой разнообразия черт и склонностей, которые могут быть представлены в разных ракурсах и оценках. Доминанта характера, цементирующая все в классическом романе, Уайлдером не отменяется, но затушевывается богатой пестротой возможностей человека. Яркий пример – Клодия: трагическая травма подростка, из-за нее безоглядная месть мужчинам. Оценка Цезаря, не признающего людей, упивающихся собственным страданием: гордыня патрицианки мешает ей видеть меру своего падения – ее

имя полощет в грязной воде молва, пьеска в балагане. Клодия упрекает Цезаря, что во времена их близости, открывая ей многое, он не сказал главного. Вероятно, по античной этике и морали экзистенциализма, – это стоицизм, «жизнестояние» вопреки всему, борьба за сохранение достоинства. Это прошло мимо нее. Но какой магнетизм обаяния, женской красоты, искренности, какой блистательный и оригинальный ум (речь о поэзии). Ее отношение к Катуллу полно нежности, понимания, чуткости к его страданиям, но все подчинять этой любви она не может: чувство независимости и свобода – основа ее существования. Проклята Катуллом за разрушение возвышенной любви, где «чувства благословлялись самим богом». Читатель видит Клодию, серьезно занимающуюся математикой, астрономией, видит завистливой интриганткой, которая злобно разрушает счастье Цезаря и Клеопатры, брак Цезаря и Помпеи, и она же самоотверженно пробирается к Цезарю, чтобы спасти его, предупредив о заговоре и возможном убийстве.

Цицерон – по суровой оценке Корнелия Непота – «полон кокетства» любующегося собой. Он блистает в Сенате своим красноречием, его максимы заучивают, публикуют отдельной книгой. Его благорасположения добиваются, он званый гость на всех патрицианских раутах. Но есть у него «Ахиллесова пята» – три неудачных брака, неурядицы такого же плана у всех членов семейного клана. Этот субъективный «нюанс» определяет многое в характере его виденья. Для своих философских размышлений он избирает жизненную сферу женщин. В силу этого специфического интереса Цицерона создается впечатление, что они всегда и всюду перед его глазами. Но конкретный облик женщин его не занимает, его мысль сразу взмывает к обобщению, метафизическим высотам, очень часто близким к трафарету. Его трактат о природе женщин выдержан в ироническом духе, даже с некоторой долей цинизма, пренебрежения. Подвизаясь в этой сфере, мысль Цицерона обнажает лишь свою претенциозность.

Но широта видения, страсть к размышлениям, зоркость к тому, мимо чего люди просто проходят, не замечая, делают Цицерона так значимым для профессионального историка Корнелия Непота – ведь он незаменимый живой источник событий прошлого, судеб людей. Он открывает перед историком двадцать лет жизни Цезаря, когда тот был молод, очень беден, но «оставался патрицием из патрициев». Тоже патриций Цицерон с восхищением говорит, как Цезарь, не признавая никакой цены за деньгами до тех пор, пока они не вложены в дело, находил радость в том, чтобы обогащать своих друзей, используя их деньги, не забывая, конечно, и себя. А в пору, когда в Риме

большой политический вес имели женщины и браки внезапно рушились или заключались по соображениям политическим, а отравления стали обычным делом, «представляете, каким искусством должен был обладать Цезарь, чтобы переходить из постели одной воинственной Клитемнестры в постель к другой. Как ему это удавалось, так никто и не знает. Но самое замечательное, что все его возлюбленные до сих пор его обожают» [1; 172–173].

Но самое главное: Цицерон в романе предстает единственным, кто видит и понимает глобальную суть происшедшего и происходящего при всем величии фигуры Цезаря. Цицерон рядоположенно ставит великую заслугу Цезаря, прекратившего гражданскую войну, много сделавшего для мирной жизни, и его громадную ошибку – провозглашение себя Императором: «умирающий призвал этого врача, и он вернул ему все жизненные силы, кроме воли, и тут же превратил его в раба. Какое-то время я надеялся, что врач обрадуется выздоровлению больного и даст ему независимость. Но эта надежда рассеялась» [1; 69].

Как мы увидели в романе, Цезарь не считает себя узурпатором свободы, он – не владыка, а слуга Рима, и все его действия направлены на улучшение жизни граждан…, но у Цицерона другой ракурс видения – сильная верховная власть делает ненужными творческие усилия каждого, энергийная сила общества спит, отдав себя апатии. «Под неограниченной властью одного лица, мы либо лишены своего дела, либо теряем к нему всякий вкус. Мы уже не граждане, а рабы» [1; 26]. Цицерон становится в романе носителем одной из самых значимых авторских идей. По характеру своей ментальности, притязаниям на масштабность размышлений Цицерон соответствует этой роли.

Концепция личности как множества ее ипостасей получает в романе обобщающее, «интегральное» выражение в мифе об Аполлоне (эпизод из «Алкестиады» в поэтическом повествовании Катулла): Аполлон был представлен Тирезием Адмету как аноним из пяти пастухов, но четверо из них своими «чудесными» способностями выявляют широко известные различные лики Аполлона. Текст эпизода содержит зеркальное отражение многоликого бога и человека: пятый из пастухов – не бог, но цель его сродни чудесам богов, в которых они сами сомневаются. «Что я могу?… Да то, что делаю сейчас. Мое дело разобраться в природе богов, существуют ли они и как нам их найти?» [1; 86]. Чтобы увидеть многообразие способностей богов, нужно человеку столь же богатое восприятие их. Он так же, как бог, многолик.

Наиболее полно во всей сложности в романе представлен

Цезарь. В конце жизни он хотел бы отчитаться перед великой тенью Софокла как юноша и муж, как солдат и правитель, как любовник, отец и сын, как страдалец и весельчак; отчитаться всем, чему он обязан в понимании смысла человеческий жизни. Для человеческого труда, реализации себя, что составляет жизнь человека, примером был взят Софокл (поэтому и отчет перед ним). «Он дал нам ответ на извечный вопрос. Дело не в этом, что боги отказали ему в помощи, хотя они ему и не помогли. Это не в их обычае. Если бы они не были от него скрыты, он так и не напрягал бы свой взор, чтобы их отыскать. Я тоже шел через высокие Альпы, не видя перед собой ни зги, но у меня не было его самообладания. Он всегда умел жить так, словно Альпы были всегда перед ним» [1; 159].

Уайлдер акцентирует в мыслях Цезаря экзистенциальный акцент: жизненный опыт приобретается в противостоянии препятствиям, Альпам, один на один с ними, когда помощи «во тьме нет». Требуется неимоверное самообладание.

Эта изначальная ситуация ставится Цезарем перед каждым человеком. «Человек – что это такое? Что мы о нем знаем? Его боги, свобода, разум, любовь, судьба и смерть – что они означают?» [1; 23]. Цезарю для реализации своих замыслов как правителя «надо ясно знать, каковы жизненные цели рядового человека и каковы его возможности» [1; 23]. Поэтому так удивляются, когда он, оставив в стороне ритуал приема, долго заинтересованно беседует с кем-либо из скромных гостей; или, обернувшись к секретарю, на званом обеде диктует письма – по свидетельству Клодии, он пишет семьдесят писем и прочих бумаг в день. Они каждый день сыплются на Италию как снег. Он вникает в нравы простых людей, их представления о религии, интересы, цели в жизни. В романе это предельно значимый пласт. Причина поражения Цезаря как государственного деятеля носит не только политический характер, на что указывал Цицерон, – она глубже: и в вековом сознании народа, и в природе человека, и в экономическом, и нравственно-психологическом состоянии общества – в том, что рядовой человек считает для себя главным. Противостояние Цезаря, воплощающего уайлдеровскую концепцию труженика Истории, человека Дела – реалиста, и всего массива человеческих интересов, составляет главную романическую линию «Мартовских ид».

Цезарь в соответствии с исторической истиной предстает как государственный деятель, стремящийся несмотря на значительный опыт полководства решать проблемы мирным путем. Даже в прежних войнах пленных он отпускал с миром (беспрецедентное явление!), внутригосударственные

конфликтные ситуации привык разрешать хитроумной тактикой добра, превращения врагов в друзей. Гай Юлий Цезарь не имеет в этом плане отношения к тому, что позднее именовалось «цезаризм» как проявление жестокости. В романе изображен широкий размах его реформаторской деятельности в сфере экономической, правовой, государственной. Издан закон против роскоши, наделены землей солдаты, в Риме на площади карта земель, где каждый может обосновать свою жизнь. «Я пытаюсь наладить дело так, чтобы люди во всех концах мира имели пищу. Мои законы и корабли обеспечат взаимообмен избытками урожая в соответствии с народными нуждами» [1; 22]. «Я распространил блага римского законодательства на бесчисленное число мужчин и женщин; несмотря на огромное сопротивление, я распространяю на них также и гражданские права… В будущем месяце из уголовного кодекса будет изъята пытка» [1; 22]. «Я больше сделал для того, чтобы поднять общественное положение и независимость женщин, чем кто-либо из правителей» [1; 133]. Планируются в Риме школы для народа, обуздание наводнений По, Тибра, приносящих бедствие людям.

Мышление Цезаря с глобальным размахом въедливо держит в себе массу, казалось бы, мелочей: проходимость каналов для судов, характер начисления зарплаты по всем инстанциям, ритуал праздников и личную заботу о включении определенного лица в оглашаемый список почетных граждан и т. д. Он широко образован: ему принадлежит изобретение в области военной техники, знает наизусть отрывки из драм, тонкий вкус к поэзии не изменяет ему. «Я усовершенствовал календарь, и счет наших дней подчинен практической системе движения Солнца и Луны». Но главное для Цезаря в романе – его философские размышления о жизни, месте в ней человека и в соответствии с этим исповедальное самораскрытие и итоговая оценка себя как возможностей человеческой судьбы. Здесь мы выходим за пределы специфики исторического романа и погружаемся в мыслительный поток романа интеллектуального, философского, где время начинает звучать как вечное, возвышающееся над «здесь и теперь». «Мартовские иды» скорее философско-исторический роман, где элементы исторические, несущие свою стилистику, находятся в сложном взаимодействии с интеллектуальным массивом романа.

Какие «Альпы» встали перед Цезарем в его государственной деятельности? Об этом весь роман. Уже на первых страницах «Альпы» представляют как вековые установления языческих, религиозных представлений, власть предрассудков, обычаев. На него ежедневно сыплются предсказания авгуров по полету птиц о

возможности благоприятной ситуации для решения. Праздник «Таинства Доброй Богини» включает в себя первобытные оргиастические обряды, на которых девушкам непристойно присутствовать.

Отношение Цезаря к религиозной вере на века опережает его время: он убежден, что вера в силу Доброй Богини существует лишь в воображении верующих, но ведь это тоже существование, и не бесполезное. «А если наш разум может создавать таких богов и если от созданных нами богов исходит подобная сила – а ведь она есть не что иное, как сила, заключенная в нас самих, – почему же нам не воспользоваться этой силой непосредственно? Женщины используют лишь малую толику своей силы, ибо не подозревают, что она у них есть» [1; 134].

Размышления о религии органично входят в развертываемую на протяжении всего романа концепцию «божественного» в природе человека, которой Цезарь у Уайлдера опережает Ренессанс.

Религиозные обряды, по представлению Цезаря, должны выполнять важнейшую общественную функцию – как сказал Пиндар об Элевсинских мистериях: «Они хранят мир от распада и хаоса».

«Вчера ночью я сел и набросал эдикт, отменяющий коллегию авгуров; объявил, что отныне не будет неблагоприятных дней. Я подробно излагал своему народу причины, побудившие меня к этому… Что доставляет больше радости, чем прямота? Я писал и мимо моего окна проплывали созвездия. Я распустил коллегию девственных весталок: я отдал замуж дочерей самых знатных семейств, и они народили Риму сыновей и дочерей. Я закрыл двери храмов, всех храмов, кроме святилища Юпитера. Я скинул богов назад, в пучину невежества… где фантазия порождает утешительную ложь» [1; 46], эти проекты Цезарь уничтожил и потому, что загонит суеверие в подполье и придаст верованиям тайный и еще более низменный характер, и потому, что такая кардинальная мера подорвет общественный уклад и народ погрузится в страх и отчаяние «подобно овцам, попавшим в буран», и потому что закралось сомнение в себе, в частности, в праве на то, чем владеет высший разум. Есть ли он? Есть ли тайна? Цезарь уверен, что их нет. Но не убежден. «Как страшен и величественен был бы удел человека, если бы он сам, без всякого руководства и утешения извне, находил бы в самом себе смысл своего существования и правила, по которым он должен жить» [1; 47].

Возможность этого во всеуслышание заявлена экзистенциализмом, в романе Уайлдера она подвергнется

проверке, чтобы утвердиться, как аксиома: «человек один в мире, где не слышно никаких голосов, кроме его собственного, в мире, не благоприятствующем ему и не враждебном, а таком, каким человек его сотворил» [1; 47] – мысль, созвучная А. Камю в «Мифе о Сизифе». Но к ней у Уайлдера будут оговорки, снимающие однозначность. Полная свобода невозможна из-за возникающих перед нею «стен». Цезарь почти в отчаянии сетует: «что мне делать с равнодушием, которое охотно рядится в тогу набожности и либо говорит, что гибели Рима не допустят недремлющие боги, либо смирятся с тем, что Рим погибнет по злокозненности богов?» [1; 21–22]. Или с тем предрассудком в народе, что, если Цезаря убьют, но расчленят его тело, похоронив в разных частях Рима, то Рим выстоит (свидетельство Плиния).

Свобода неразрывна с творческой, духовной энергией. А знания, вера в мудрость свыше вселяют «смутное чувство уверенности там, где уверенности быть не должно, и в это же время навязчивый страх, который не порождает поступков и не пробуждает изобретательности и парализует волю. Она снимает с них непременную обязанность мало-помалу самим создавать римское государство» [1; 27].

Свобода предполагает актуализацию всех способностей человека и прежде всего аналитического ума по отношению к сложившейся ситуации. «Я не экспериментирую, – заявляет Цезарь, – я не начинаю дела для того, чтобы чему-то научиться на его результатах… В ту минуту, когда я увидел, что в каждом своем начинании Помпей отчасти полагается на волю случая, я понял, что буду властелином мира» [1; 23]. Свобода выбора означает решение, действие, за которыми длинная цепь последствий. Врач Сосфен в романе дает экзистенциалистское понимание свободы выбора как решения: «некоторые долго раздумывают, другие отказываются принять решение, что само по себе решение, третьи принимают решение очертя голову, что тоже решение отчаяния» [1; 149]. Цезарь бросается решению навстречу. Ему кажется, будто мозг его живет только тогда, когда его работа приводит к важнейшим последствиям. При этом – железная выдержка, он дает возможность «созреть» событию, ибо убежден, что сильнее воспитывает народ само событие, а не решение по поводу его (эпизод с первым публичным покушением на Цезаря, эпизод адюльтера жены, проникновение Клодии Пульхры в место обряда культа Доброй Богини – в обоих случаях Цезарь знал о предстоящем), а в финале события твердое решение, ставшее всемирно известной максимой – «жена Цезаря должна быть выше подозрений» в силу общественного положения. «Уже одно подозрение настолько пагубно, что он разведется с ней

завтра же, то есть сегодня» [1; 162].

Свобода выбора, по утверждению Цезаря, совершается в одиночестве, она подобна работе поэта: «только поэт более одинок, чем военачальник, – кто может дать ему совет в беспрерывном процессе отбора, каким является стихосложение? В этом смысле ответственность и есть свобода; чем больше решений ты вынужден сам принять, тем больше ты ощущаешь свободу выбора» [1; 44]. Цезарь не ищет одобрения других, принимая решения, ибо это «сильнейшая опасность чувства ответственности». Истинность решения должна быть выше мнения отдельных лиц – в этом суть ответственности.

Решения Цезаря диктуются не произволом «я»; в основе их та аксиома, которой он следует всегда: это служение надличностному по отношению к себе началу (для него это служение Риму), любое решение должно идти от жизни, ее потребностей, поэтому значимо не отвлеченное мудрствование, а знание жизни «во плоти», в непосредственном ощущении всех ее сложностей: «первый и последний учитель жизни – это сама жизнь, и отдача себя этой жизни безбоязненная и безраздельная» [1; 43]. В этом контексте иронически звучат его суждения о государственных предложениях Кассия, Брута: «они выдвинули кучу предложений, которые могут только подкрепить их мелочное самолюбие… Бурчат: «Свобода, свобода»… Кассий желает, чтобы я заткнул рот энтузиастам, которые изо дня в день публично поносят меня и наши эдикты. (Цезарь издал закон о свободе слова и лишь однажды с мукой нарушил под унизительной мольбой Клодия Пульхра запретить пьесу о их позорном поведении.) Брут желает сохранить чистоту нашей римской крови, ограничив права на гражданство… Ведь это же отказ от своей свободы»… [1; 199].

Цезарь отвергает обвинения «заговорщиков», Цицерона, что он лишил сограждан свободы. Он дал им все политические, гражданские права, предоставил свободу слова, никогда не предпринимал репрессивных мер к запальчивым бунтовщикам. На листовку заговорщиков, где истина о нем искажена, он отвечает своей анонимной, хитроумно объединяя в одной фразе ложь о нем и напоминание о своих заслугах перед Римом.

В тексте есть слова Кифериды из ее письма к Луцию, к которому мы должны отнестись с доверием, но и понять их. Она дважды повторяет по сути одно и то же, в первом случае говоря о браке Цезаря, во втором – о его государственной деятельности: у Цезаря-де две жены, вторая – Рим. «Он плохой муж обеим, но от избытка мужней любви»; «Цезарь тиран как муж и правитель. Но вовсе не в том смысле, как другие тираны, которые скупятся дать

свободу другим; просто он, будучи недосягаемо свободен сам, не представляет, как растет и проявляется свобода в других; поэтому он всегда ошибается и дает то слишком мало, то слишком много свободы» [1; 165]. Правота Кифериды в том, что она видит ожидание Цезарем от Помпеи открытости к совершенствованию, пониманию, в том числе и обязанности, которые диктует общественное положение (гл. XI), но он, как свидетельствует более позднее признание, изнемогает в стремлении сдвинуть ее из затверженного – удовольствий, узких жизненных интересов, апатии. Отношения с Помпеей – зеркальное отражение ситуации «Цезарь и общество».

Второе утверждение Кифериды в качестве основания имеет в виду и заслуги Цезаря, и его вынужденные трудности. Заслуги: на землю вернул мир, даны политическая свобода и гражданские права, свобода слова – условия для энергии жизнестроительства (символично одно из последних решений: просторное поле Рима, занятое чем-то незначительным, освобождено для дерзающих творчески его освоить, украсив Рим). Он имеет основания для гордости, когда пишет Клеопатре: «В мире не так уж много правителей, а среди них еще меньше тех, кто хотя бы подозревает, какой ценой решаются судьбы народов» [1; 97–98]. Он горд тем Римом, который существует благодаря его усилиям, и тем, который им задуман. Трудности перед ним сродни громаде Альп: помимо апатии в обществе – нерадивость чиновников, взяточничество, вражда между подчиненными, конфликты между исконными областями, покоренными странами, анархизм в поведении людей и многое другое. Как выдающийся, гениальный правитель, полагая, что в государственной сфере он более всех сведущ, он действует соответственно верно и учит подчиненных и подданных каждодневно издаваемыми эдиктами или перемещая во имя «образования» с одного поста на другой (как Брута, прежде вытащив его из взяточничества). Добрая и свободная воля широко явлена Цезарем, но ущемлена или усечена воля подданных, других. Простил ли Брут знание Цезарем его «греха», равно как и многие другие, которые не могли перенести его превосходства, совладать с собой? (вспомним Сосфена, Цицерона, Катулла). Ответ однозначен: «нет». Не было ли чувство собственной ничтожности после «открытия» Цезаря той каплей, которая в сознании Брута отбросила все отеческие благодеяния к нему Цезаря и побудила встать на путь предательства, убийства? А что, предательство – самый подлый грех, он хорошо знает, идейными соображениями его не смыть (последнее лживое письмо к Цезарю он не смог дописать). Предсмертная фраза Цезаря «и ты, сын мой!» исполнена глубокой горечи – для Цезаря

он остается дорогим, близким человеком, для читателя – Брут в ряду честолюбцев с раздутым уязвленным самолюбием. Интерпретация Брута Уайлдером полемична по отношению к Шекспиру в драме «Юлий Цезарь», где благородный Брут – воплощение морали.

Уайлдер наделяет Цезаря глубоким философским умом, который может холодно-отстраненно со своей объективностью включать свои действия в зеркало Всебытия, не однозначно, а диалектически усматривая все сложности, происходящие в нем, не забывая включать и подсознательные импульсы в поведении людей. «Почтение и преданность вызваны благодарностью к вышестоящему за то, что он освобождает их от ответственности за важные решения (это в тексте экзистенциалистское – «свобода тяжела как цепи»); презрение и ненависть порождены злобой к тому, кто ограничивает их свободу. «Каждый день и каждую ночь даже самый кроткий человек становится убийцей тех, кто его подчиняет» [1; 182–183]. Цезарь приводит пример из жизни солдат. Это те, кого он нещадно муштровал, с кем вместе не проиграл ни одной битвы. Они его любили, но на привале на четыре хвалебных песни, где его прославляли как божество, непременно была всегда пятая, звеневшая весельем от предвкушения кончины Цезаря: она пелась громче всех и поносила его за идиотизм, старческое сладострастие и немощь. «Мне было чуть-чуть смешно… Начальник, которого они любили, вдруг слился в их представлении со всеми начальниками, которых они ненавидели… В таком противоречии побуждений одна из движущих сил нашей жизни, и не нам ее одобрять или порицать, ибо как все наши главные побуждения, она приносит одновременно и зло, и добро» [1; 184]. Это в романе Уайлдера экзистенциалистский акцент – невозможность вынести однозначное суждение о политической, социально-общественной деятельности Цезаря.

Наряду с социально-историческими, историко-философскими жанровыми аксессуарами романа в нем просматриваются конститутивные признаки романа «воспитания» с большим массивом нравственно-этических сенсаций, что сближает его в определенной мере с притчей.

Уайлдером и его Alter ego Цезарем средоточие происходящего видится как «любовь, поэзия, судьба». Неожиданно для читателя и обрадованно для критиков идеологической ориентации Цезарь заявил о тщетности своих усилий, сравнив их с работой старосты, который делает все для своей деревни. Его замысел был шире и, безусловно, в нем имеется в виду не экономический аспект: корабли Рима уже

бороздят океаны, направляясь с добровольной помощью к странам, где нужда. Из контекста явствует, что дальняя главная цель для Цезаря – формирование новых взаимоотношений между людьми; ставится «экзистенциалистская» проблема «я и другие», осмысляемая при всей близости по-другому во многих аспектах. Цезарь убежден, что при всей первоприродности индивидуального «я» можно уменьшить его эгоцентризм воспитанием благожелательности между людьми. Первый шаг к нему – самовоспитание, во имя первого же знака уважения к «другому». Ровное доброе отношение в общении со всеми у Цезаря многие воспринимают как равнодушие, холодность, а на самом деле это не только воспитанность, закон морали восточного аристократа, но прежде всего добрый знак – призыв для отклика, переключения отношений в благожелательный регистр. Он не позволяет ненависти, злобе проникнуть в строй своих чувств, замутить тем самым восприятие «другого». «Из четырех людей, которых я больше всего уважаю в Риме, трое питают ко мне смертельную вражду. Я имею в виду Марка Юния Брута, Катона и Катулла. Я посетил Катона в день поминовения его великого предка» [1; 44]. Когда повар в доме Цезаря кончил жизнь самоубийством, потому что загорелся очаг и был испорчен обед (отсутствие обеда было встречено Цезарем шуткой), Цезарь собрал всех в доме и долго говорил в мертвой тишине, «что живем мы на земле все вместе и как между людьми понемногу вырастает доверие – между мужем и женой, полководцем и солдатами, хозяином и слугой…» [1; 58].

Цезарь полон веры в то, что взаимное доверие между людьми покончит с враждой, рознью в будущем и будет установлено содружество. Цезарь видит зародыши развития и как человек дела не просто мечтает о лучшем будущем, а первым из правителей дает указание властям «всячески утверждать тождество чужеземных богов с нашими собственными». «Не знаю, доживу ли я до этого, а нет, так мои наследники поймут, как важно объединить различные культы – мужчины и женщины во всем мире будут звать друг друга братьями и сестрами, детьми Юпитера» [1; 135]. Как политик, Цезарь древним религиозным обрядам («смеси восторга и ужаса») противопоставляет «государственную религию» – содружество во всенародных праздниках: днях основания Рима, воинских побед, чествованиях героев и т. д. Он наводнил ими Рим.

Как человек, он верит в силу примера. В этом плане центром притяжения, робкого подражания выступает Луций Мамилий Туррин: благодаря ему Киферида, Цезарь, Юлия Марция обращены к жизни лучшей – доброй и благородной стороной, их

поступки несут в себе отблеск света души Луция. Цезарь пишет Кифериде: «Счастлив же я не только потому, что вы наслаждаетесь этой дружбой, но еще и потому, что через вас (и надеюсь, госпожа, что и через меня) этот гений, если можно так выразиться, проявит себя в мире, хотя нам и не дозволено называть его имя» [1; 160]. Читателю явлены примеры этого «отражения»: исполненные благожелательности, чуткости наставления Юлии Марции Клодии; благородная выдержка, сила духа Кифериды, Цезаря, с какой они переносят свои страдания после внезапного обрыва любовных отношений, не проронив ни слова упрека, неуважения к виновникам. Уайлдер щедр на изображение молчаливых поступков доброжелательности. Во всем этом сказывается его полемика с экзистенциалистской трактовой ситуации «я – другие»; фатальная однозначность «ад – это другие» для Уайлдера неприемлема, в его интерпретации взаимного подавления, отчуждения можно избежать. Сартровскую концепцию отчуждающей силы взгляда «другого» Уайлдер учитывает, но она также не фатальна: «как трудно, дорогой Луций не стать таким, каким тебя видят другие. Раба держат в двойном рабстве – его цепи, и взгляды окружающих, твердящие ему: ты раб» [1; 105]. И Цезарь перечисляет ложные представления о его скаредности, жестокости, зависти к чужим талантам, жажде лести, и признается, что чувствует себя 10–20 раз на день опускающимся до этого «и вынужден себя одергивать» – работа по становлению личности, достойной сообщества людей, ведется ежедневно, ежемесячно, всю жизнь.

Большое место в этом становлении, открытии самого себя отводится поэзии, любви. Пяти «голосам» отданы автором мнения о месте поэзии в мире, жизни человека. Все они так или иначе скрещиваются вокруг поэзии реального, исторического лица Гая Валерия Катулла, гордости Рима, силой своего гения равного Лукрецию, превзошедшего во многом греческих мастеров. По мнению Цезаря, Катулл не менее значим, чем верховный государственный деятель. Цезарь испытывает единственную слабость – желание быть увековеченным в стихах Катулла: они представляются ему более долговечными, чем его собственные преобразования.

Читателю предстоит уяснить доводы этого возвышения сопоставлением всех голосов, особенно Катулла, Клодия, Цезаря. Для Цезаря поэзия – язык духа, воплощающего в себе магически прекрасное выражение пережитого автором, который дарит открытое гением в себе другим людям. Цезарь цитирует стихи Катулла:

Кажется мне тот богоравным или —
Коль сказать не грех – божества счастливей,
Кто сидит с тобой, постоянно может
Видеть и слышать
Сладостный твой смех[1].

И комментирует их так: «Он запечатлел свой солнечный полдень в песне; я сейчас тоже переживаю свой полдень, и поэт разжег для меня его сияние» [1; 121–122]. Слово в поэзии воспринимается не отдельной частицей смысла, а его потенцией – узлом, гроздью значений, которые коннотативно богаты и могут быть идентифицированы многими в их восприятии. Функция настоящей поэзии в могуществе воздействия на человека. «Когда стихи сложены державной рукой, тут уж они не мучат, а, клянусь Геркулесом, словно они возвышают. Шаг вдвое шире, и рост вдвое выше» [1; 121].

Цезарь ясно видит, что развитие становления человека находится в прямой зависимости от богатства духа, обретшего свой выразительный, гибкий язык в поэзии, разительно отличающийся от куцего «языка плебса». Поэтому он видит в Катулле главного сподвижника в реализации своего основного замысла – возвышение нового, духовно богатого человека. Испытывая постоянное одиночество (оно лишь на короткое время прервалось с прибытием Клеопатры), Цезарь после бдения у смертного одра Катулла, произносит вдвойне горестное: «А теперь и Катулл мертв».

Клодия с позиции мрачного позитивизма увидела в поэзии лишь «соблазнительную ложь и самую предательскую советчицу», что не на шутку задело Катулла. Но ее ум позволил ей увидеть то, что импонировало Цезарю и было истинным по отношению к поэзии: «Когда поэты порицают жизнь, описывая всю ее очевидную бессмыслицу, читатель все равно ощущает душевный подъем, ибо и в своем осуждении поэты предполагают наличие более благородного и справедливого порядка вещей, мерой которого они нас судят, и которого, по их мнению, можно достичь» [1; 81]. Цезарь не случайно восхищался «прекрасным» обедом с Клодией и Катуллом, ибо разговор касался сокровенного в его замыслах о будущем.

Катулл в своей «Алкестиаде» предстал поэтом, утверждающим себя творцом мира, в котором пытливый человек стремится разобраться во всем происходящем, «пинает» богов, отводя им скромное место с их «чудесами», – они меркнут рядом с творческим созиданием мира поэтом, где реальность и

фантазия, сплетаясь в суггестии захватывающего рассказа, красоте прозрачно-ясного языка создают одновременно и эффект достоверности, и иллюзию волшебства. Сделан акцент на созидательной, преображающей и утверждающейся в жизни функции творца. В этом Катулл и Цезарь поданы автором на равных в измерении.

«Алкестиада» Катулла является по сути художественным выражением эстетического манифеста Уайлдера.

Интересно в романе подается соотношение мировосприятий Клодии и Катулла, которые являются предметом их споров. Клодия «упакована» автором в экзистенциалистический негативизм: мир – хаос, раздор, абсурд; значима лишь индивидуальная свобода. Позиция Катулла сложнее: «Я не хочу закрывать глаза на то, что наш мир – обитель мрака и ужаса… Я не могу тонуть с тобой… Я еще могу кинуть оскорбления этому миру, который нас оскорбляет. Я могу оскорбить его, создав прекрасное произведение» [1; 62–63]. Цезарь в самом начале во взгляде на Катулла, верный античным образцам, связывал главное в поэте с его способностью гармонически соединять пережитое внутри с окружающим миром. Уайлдер же наделяет его дисгармоничностью и романтическим бунтом противостояния в созидании красоты искусства. В этом отзвук авторской позиции в его раннем творчестве, равно как и в «Мартовских идах», где эта идея получает универсальное звучание: красота искусства всегда находится на самом высоком пьедестале по сравнению с обычной земной жизнью.

1. Любовь органично входит в онтологическую проблематику романа. Она ярко воплощает картину внезапного преображения человека, самой возможности быстрого изменения. Текст воплощает наработанное культурой, всем массивом психологического романа и прежде всего романтизмом. Любовь предстает как чудо постижения жизни, эманация ее сокровенной сути. Влюбленный Катулл говорит Клодии: «Я никогда, никогда не смогу представить себе любовь, которая предвидит собственную кончину. Любовь – сама по себе – вечность. Любовь в каждом своем мгновении – на все времена. Это единственный проблеск вечности, который нам позволено увидеть» [1; 100]. На онтологическом уровне звучит его утверждение, что «смысл жизни возможно постичь лишь через любовь», ибо она основа жизни, всесильная своим возвышением над обыденным обликом бытия: «Пока бог любви смотрел на тебя моими глазами, годы не могли тронуть твоей красоты. Пока мы говорили с тобой, уши твои не могли слышать злоязычья толпы, полного зависти,

презрения и подлости, которыми изобильна наша природа; пока мы любили, ты не знала одиночества» [1; 100].

На экзистенциалистском уровне любовь представлена как щедрая возможность природы человека выявить всю полноту индивидуального «Я»: кто не любил, тот себя не знает. Этот аспект любви великолепно изображен в Цезаре, в том удивлении, с которым он смотрит на себя влюбленного, он ничего подобного о себе не знал. Через чувство любви раскрывает Уайлдер богатство души Цезаря в совершенно неожиданном для правителя ракурсе – нежности, безоглядной доверчивости, полном забвении себя и т. д. «Нет большего опьянения, чем вспоминать слова, которые тебе шептали ночью» [1; 117].

В то же время сфера любви в аспекте «я – другой» обнаруживает неоднозначность, даже непостигаемую сложность в романе. Уайлдер намеренно «недоговаривает», оставляет многое открытым к противоположным вопросам. Почему так драматично складываются отношения Катулла и Клодии после «счастья любви»? Разница экзистенций «Я»? Где источник обожествления Клодии? Сила страсти? Святая слепота к недостаткам? – нет, Катулл «зрячий». То, что открывалось ему в мире благодаря ей? («Только ты могла так рассказать о звездах» и многое другое.) Вероятно, а может, безусловно. В каком соотношении случай и закономерность (измена Клеопатры), чувство, разум, подсознание? (Клодия: «Ты пишешь не мне, а тому выдуманному образу, с которым я отнюдь не желаю состязаться»… «Я знаю нескольких мужчин, которых я могла бы очень любить, будь они даже калеками и слепыми») [1; 94]. Это не исчерпывающие вопросы, их много. За этой сложностью маячит то же, что будет характерно в романе и для жизни – невозможность однозначного суждения, что диктуется эпистемологическим сомнением в гносеологии экзистенциализма.

В сфере любви вопросы рождаются подтекстом и носят преимущественно частный характер. Есть в романе вопросы, которые вынесены непосредственно в текст и носят глобальное онтологическое звучание. Их функция – итоговая по отношению к узловым звеньям романа: что такое человек? Есть ли божественное в его облике? Что такое жизнь? Есть ли высший разум, который правит миром? Какова судьба человека в мироздании? Какова доля случая, закономерного решения – богов? Человека?

Сложный противоречивый облик человека, как уже указывалось раньше, включает венчающий все вопрос: есть ли божественное начало в человеке и в чем оно? Верный

религиозной теодицее, ренессансной концепции человека, а главное – гуманистической традиции, Уайлдер видит божественное начало как выражение духовных высот в человеческих устремлениях. Эпоним Уайлдера Цезарь выделяет четыре области в жизни человека, где таится чудесная божественная сила. Первую он называет Эротикой: «Всякая без исключения любовь – это часть единой всеобъемлющей любви и даже мой разум, который задает эти вопросы, – даже он пробуждается, питается и движим только любовью» [1; 48–49]. В любви человек возвышает и возвышается до самых прекрасных чувств и поступков, красоту и благородство которых можно назвать божественными.

2. Истинная поэзия: но настолько сложна, непостижима природа гениальности поэта, его творчества, в котором он, подобно богу, созидает невиданное, что суждение о ней в аспекте поставленного вопроса вопросом же и заканчивается: «что такое великая поэзия – просто высочайшее проявление человеческой мощи или потусторонний голос?»

3. «Тот проблеск какого-то высшего знания и блаженства, сопутствующий моей болезни, от которого я не могу отмахнуться» [1; 49]. Здесь Уайлдер идет от Достоевского, а глубже от древних культов, где припадки эпилепсии воспринимались как «священная болезнь», которая открывает неведомое, даруя невыразимое блаженство, что соответствует и современным представлениям: это сверхчеловеческий дар, позволяющий совершить прорыв за границу общепринятого.

4. «Я не подвержен сомнениям и быстро принимаю решения, вероятно, только благодаря сидящему во мне daimon, чему-то явно постороннему, что является воплощением любви, которую боги питают к Риму, и его-то и обожествляют мои солдаты, ему по утрам возносит молитвы народ» [1; 49]. Здесь инкорпорируется в текст цитация Сократа, – он не говорил никогда о своей мудрости, это-де мудрость благоволивших к нему daimon – многих божеств. На самом деле речь идет о высшем человеческом даре наития, том моментальном подсознательном средоточии всех способностей в одной точке, что вселяет необычайную уверенность в себе. А поскольку все в Цезаре подчинено Риму, он также подсознательно подменяет понятия – и это-де не его обожествляют солдаты и возносит с молитвами народ, а daimon, Рим. А в реальности божественное как сверхчеловеческая стремительность, уверенность в себе и конечная мудрость – это заслуга Цезаря, а не богов. Божественного в человеке много, но он не бог.

В романе иронически изображаются попытки использовать древние представления простых людей о богоизбранности и богоравности правителей – так легче повелевать ими. Этой политической «мудрости» он учил и Клеопатру. Это Цезарь в начале своей государственной деятельности. Затем он резко осудил обожествление, которое потопом невежества, древних представлений хлынуло на Рим: больных укладывают у подножия скульптур Цезаря – там они выздоровеют; Цезаря, проезжающего по провинциям, просят ступить ногой на поля – они станут плодородными и т. д. Он убежден, что все, кто когда-либо жил на земле, были только людьми; их успехи должны рассматриваться как проявление человеческой природы, а не как ее аномалии [1; 146]. Поэтому со стыдом вспоминает то время, когда он даже «нагнетал обожествление для государственных нужд» и «одно это уже доказывает, что я только человек со всеми его слабостями, ибо нет большей слабости, чем пытаться внушить другим, что ты бог» [1; 146]. У Цезаря это не слова, они подкреплены всем его поведением, редким сочетанием простоты и достоинства в богатом протеизме его человеческого общения с людьми. Он пишет: «Чем старше я становлюсь, дорогой Луций, тем больше я радуюсь, что я человек смертный, ошибающийся, но не робкий» [1; 146].

На вопрос, правит ли миром высший разум, закономерность или случай определяют течение жизни, экзистенциалистская философия дала отрицательный ответ, полемизируя со многими вековыми и современными взглядами с их верой в разумность Истории, мироздания. Роман Уайлдера – в центре интеллектуальной дискуссии XX в. Авторская позиция включает в себя все «за» и «против» при том, что позитивное, увиденное в одном ракурсе, сметается, уничтожаясь, взятое в другом аспекте. Определяющим становится сомнение. В качестве примера лишь одна теза – богов нет, Бога заменяет Богочеловек: эпоним автора Цезарь полон сомнения, безоговорочного по отношению ко второй части силлогизма – человеку еще далеко до статуса Богочеловека: лишь в будущем, обретя веру в свои силы, ни на кого не надеясь, он станет им (гл. VIII; 47), а пока осторожное утверждение: «Достижения человека куда более примечательны, когда думаешь о том, как он ограничен в своих действиях» [1; 137].

Вселенная движется своим ходом, никто ею не правит. В ней какая-то своя, непознанная человеком неизбежность (до открытия алгоритмов ее еще далеко). Поэтому, по Уайлдеру, на поверхности происходящего видится хаос, торжество случая, а не волеизъявления богов. «Все мы отданы на милость падающей с

крыши черепицы. Нам остается представлять себе Юпитера, срывающим с крыши черепицы, которые упадут на голову продавца лимонада или Цезаря. Судьи, приговорившие Сократа к смерти, не были орудиями богов; не были ими и орел с черепахой, убившие Эсхила. Очень возможно, что в последние минуты я получу последнее подтверждение тому, что все в жизни течет так же бессмысленно, как поток, несущий палые листья» [1; 183].

Как уже отмечалось раньше, Уайлдер в процесс смыслообразования (в соответствии с гносеологией экзистенциализма, новых физиков) включает субъективность познающего, его изначальные установки в результат познавательного акта. В романе Цезарь иногда «видел» сартровское «Ничто»: оно представляется не в виде пустоты или покоя – это открывшийся нам лик вселенского зла [1; 194] и ужас, который ты испытываешь при этом, невыразим – и тогда все устремления, действия превращаются в посмешище. Неуверенность в этом: не сон ли это видение?

Во время припадков «священной болезни» у Цезаря другое видение: ему кажется, что он постигает гармонию мира: «Меня наполняет невыразимое счастье и уверенность в своих силах…», но видения дают знания: «В эти последние недели я, однако, не во снах, а наяву видел тщету и крушение всего, во что верил… Но даже в своей безмерной горечи я не могу отвергнуть воспоминаний о былом блаженстве… поэтому дай-ка я откажусь от детской мысли, что одна из моих обязанностей – разгадать, наконец, в чем сущность жизни» [1; 194]. Цезарь отказывается от однозначного ответа: «жизнь наша обладает тем таинственным свойством, что мы не смеем сказать, хороша она или дурна, бессмысленна или упорядочена свыше. Но мы все это о ней говорили, тем самым, доказывая, что все это живет в нас самих… Жизнь не имеет другого смысла, кроме того, какой мы ей придаем» [1; 194–195]. Этот волюнтаризм, по Уайлдеру, возможен на антологическом уровне, допустим постольку, поскольку во вселенной, человеке – бездна не познанного, таинственного.

На уровне же практической, индивидуальной деятельности оценка возможна и необходима: она органично вытекает из экзистенциальной потребности человека видеть итог своей жизни. В романе Цезарь делает это перед смертью, зная о предстоящем убийстве. Все исполнено особой значительности, исповедальной честности, величия мужества.

В конце романа на первый план выдвигается сродни античной трагедии проблема рока, судьбы человека.

Первое, что Цезарь утверждает как человек и государственный правитель: на алтарь жизни, ее улучшения он положил все силы свои и способности, какие у него были (вспомним его гениальность и человечность устремлений и дел). «Поклонники без конца заверяют меня, будто я «добился невозможного» и «изменил порядок вещей», – вспоминает Цезарь у смертного одра Катулла, издеваясь в душе над этими утверждениями. В конце открываются перед нами доводы для иронии Цезаря. «Рим в том виде, в каком я его создал, в том виде, в каком я вынужден (выделено. – *В.Я.*) был его создать, не слишком привольное место для человека, обладающего даром правителя» [1; 182] (и не только для правителя, как свидетельствует роман). В тексте роковое противостояние лучшего правителя с громадой жизненных обстоятельств, с незавершенностью роста человека (человечество живет сейчас, по Уайлдеру, лишь в восьмой день творения, лишь в начале пути совершенствования). Голиаф вынужден был сделать только то, что смог. Но потерпел поражение в битве с Давидом – жизнью: Давиду в мифе приписывали мессианские функции, которые учитывает Уайлдер. Поэтому в романе звучит неожиданное для реального Цезаря, не признающего убийств в борьбе «за престол», его заявление: «если бы я не был Цезарем, я стал бы убийцей Цезаря» – приговор его суда над своей деятельностью. В поэтике мифов, которые использует Уайлдер, это значит: Король должен быть убит, да здравствует новый король во имя возрождения жизни на новом витке ее развития. Миф используется в функции вершинной точки в аксиологии автора, что сближает «Мартовские иды» с «Новым романом». Категория будущего, занимавшая большое место в замыслах, деятельности Цезаря, становится определяющей в финальных сценах романа, несущих в себе конститутивные приметы жанра утопии. Время будущего раздвинуто предельно широко, идеальность жизнеустройства реализуется в «долженствовании» высшей гуманной нормы, представленной правителями и совершенными возможностями человека. Все это представляется в воображении Цезаря-реалиста. Поэтому утопия Уайлдера привлекает укорененностью в возможностях жизни, а не эффектом увлекательного вымысла.

Цезарь убежден, что может появиться правитель лучше его. Он всматривается в лица заговорщиков – будущих убийц, ища таких же честных, бескорыстных, любящих Рим, а не себя только, и хотя среди убийц он видит только честолюбцев и Брута в их числе, читатель помнит его веру в творческую энергию жизни, в то, что она непременно снова и снова будет стремиться к порождению того, что будет хранить и умножать творческие силы

жизни. Времени впереди у жизни много. Уайлдер, увлекавшийся восточными учениями, эту идею бесконечности творения внес в свой роман, как выражение радостного, идущего от самой жизни.

При всем видении ошибок разума, слабостей человека и незнания себя и своих возможностей Уайлдер в проекции их развития в будущем представляет их могущество и расцвет. «Я часто слышал, как люди говорят, будто есть предел, дальше которого нельзя добежать или доплыть, выше которого нельзя возвести башню или глубже вырыть яму, однако я никогда не слышал о каком-нибудь пределе для мудрости. Путь открыт для поэтов лучших, чем Гомер, и правителей лучших, чем Цезарь… Там, где есть непознаваемое, есть надежда» [1; 200].

Последнее желание Цезаря символично: «Я осмеливаюсь просить, чтобы от моей доброй Кальпурнии родилось дитя, которое скажет: в бессмыслицу я вложу смысл, и в пустыне непознаваемого буду познан» [1;195].

Таким образом, Уайлдером создан синтетичный по своим жанровым компонентам историко-философский роман, где все погружено в ауру современности XX в. В итоге перед читателем предстает в блеске мастерства, мудрой притчевой значимости авторский высокохудожественный миф (по терминологии Р. Барта).

Практическое занятие

1. Какими авторскими экзистенциалистскими интенциями обусловлены эпистолярная форма романа «Мартовские иды» и его многоголосие?
2. Своеобразие «историзма» в романе. Прокомментируйте высказывание Г. Маркеса: «Это лучший современный исторический роман».
3. Определите весь комплекс экзистенциалистской проблематики в романе, акцентировав аспекты полемичности Уайлдера.
4. В чем трагизм Юлия Цезаря как архетипа гениального правителя?
5. Какова функция поэзии в романе, в чем общность между Цезарем и Катуллом?

Литература

1. Уайлдер Торнтон. Мартовские иды. Теофил Норт. – М., 1981.
2. Злобин Г. Куски ковра или мосты Торнтона Уайлдера //

Иностр. лит-ра. – 1978. – № 7.
3. Биксель Петер. Рассказы. Читатель. Повествование. Пятая Франкфуртская лекция // Иностр. лит-ра. – 2008. – № 5.
4. Транквилл Гай Светоний. Жизнь 12 цезарей. – М., 1991.

II. Японская литература

Япония – книжная империя с многовековой историей. Первые португальские и испанские миссионеры свидетельствуют, что к середине XVI в., в период Токугавы (1603–1867), чтение и письмо преподавались в Японии по всей стране более чем в 20 тысячах частных школ; в то время этот уровень грамотности и образования не имел себе равных. В настоящее время, по статистическим данным Г. Чхартишвили, в Японии существует свыше четырех тысяч издательств, которые выбрасывают ежегодно на рынок более 40 тысяч названий (большее количество издается лишь в Германии и США). Япония держит рекорд по количеству писателей, а если учесть, что почти каждый японец считает своим долгом заявить о своем таланте, сочиняя танка или хокку, – творческий потенциал нации в области искусства трудно представим. Общим стало утверждение об общенациональной развитости эстетических представлений, древний исток которых видится в иероглифическом языке: живописная графичность иероглифа, полисемическая изменчивость каждой черточки, безусловно, способствуют формированию микрозрения.

Общее место в утверждениях востоковедов, культурологов – отправная киплинговская максима «Запад есть запад, восток есть восток» и растянувшаяся на столетие дискуссионная возможность их сближения и взаимопонимания. Феномен «другой – чужой, инаковый» крепко укоренен в ментальности японцев на протяжении долгого времени.

Отзвуки старого видения и новые аспекты симптоматично представлены в XX в. публикациями, с одной стороны, романом Корагессана Т. Бойла «Восток есть восток» [7], с другой – статьей Г. Чхартишвили «Но нет востока и запада нет» и философским эссе Гениса «Вавилонская башня» [8]. Актуальна сейчас формула «Восток с западом, запад с востоком». Принцип дополнительности, сформулированный физиком Бором для открытых подвижных систем, воспринимается как методологический постулат в решении этой сложной проблематики. Принципиально значима при восприятии «чужого» способность вырваться из шор «родных» представлений, не подменять ими слепо оригинальность другой культуры.

В истории Японии 250 лет, вплоть до 1868 г., полной изоляции, когда культивировалась исключительность Японии, ее якобы выгодный островной статус – запрет на выезд или возвращение, если кто вдруг покидал ее, изгнание «варваров», т. е. европейцев и др. Современная Япония, бурно развиваясь,

открыта всему «извне» как изначальный результат некогда объявленной «реконструкции» на основе расширения национальных возможностей за счет усвоения опыта Запада.

Культура Японии в XX–XXI вв. представляет собой «Вавилон», где есть и мощная национальная традиция, и наложение на нее западных наслоений, и ультраиноземный, вселенского масштаба реестр, и массовый вариант всего этого. Есть своя японская терминологическая систематика. Высокохудожественная, серьезная литература именуется «чистой» литературой, «трудной», антипод ее – «легкая». Литературу, вобравшую в себя влияние иноземцев, называют «кросслитературой», литературой «перекрестка». Г. Чхартишвили же употребил термин «андрогинная», использовав семантику известного мифа, и рассматривал ее как предвестие зарождения мировой (выделено автором. – *Г. Ч.*) литературы [8].

Для конкретного анализа избраны четыре романа гигантов японской литературы: Ясунари Кавабата, Кобо Абэ, Киндзабуро Оэ, Юкио Мисима, ярко представляющих различные тенденции японской литературы.

Ясунари Кавабата (1899–1972)

Ясунари Кавабата – автор повестей «Танцовщица из Идзу», «Снежная страна», романов «Стон горы», «Старая столица» (1962). В 1968 г. ему вручена Нобелевская премия «за искусство воплощения национального духа Японии». «Старая столица» особенно богата древними классическими мотивами, поэтому название романа и не содержит топонимического знака, акцентируя прежде всего живую «старину» изображаемого, а не сам факт перенесения в XVII в. столицы Киото в Эдо (ныне Токио).

Один из ключевых образов романа, богатых недосказанностью, намеками, длинной цепью возможных ассоциаций, вводит нас в «островную» парадигму жизни японцев – это глиняный горшок, в котором рождаясь, плодясь, размножаясь, умирая, проводят в нем всю жизнь сверчки, обогащая мир своим пением. Он вписан в круговорот бытия: «вот и весна пришла, фиалки цветут, новые сверчки народятся и будут петь». Ракурс поэтической, философской мысли – сопряжение малого и вселенного. Для них это весь мир, вся вселенная [1; 20]. Здесь мы сталкиваемся с чисто японской проблематикой – «теснота и вселенная», вернее «теснота как вселенная», «теснота и всеобъемлющее видение».

Многие исследователи, писатели неоднократно отмечали, что «теснота» на протяжении тысячелетий выработала у японцев особое мировосприятие, которое характеризуется прежде всего микровидением, микрозрением. Борхес, присоединяясь к замечанию С. Зонтаг: «Самым интересным в японской литературе мне кажется стремление к миниатюризации», добавляет: «и понимание ценности мгновения – это бросается в глаза в хокку. Будто цель их остановить мгновение… Создается впечатление, что для японцев каждое явление, предмет уникальны [11; 3, 409]. А. Мещеряков называет зрение японцев «фасеточным», которое особенно плодотворно «при условии пристального вглядывания в ближнее…» [11].

В романе Кавабата главная героиня Тиэко предстает прежде всего в функции наблюдателя, и поражает ее зоркость, способность к видению мельчайших деталей происходящего. Квант повествования – не полнота описания со всеми подробностями его, а деталь, которая порождает поэтическую полисемию. К примеру: фиалки расцвели, и Тиэко рада – в свою душу пустила весну; «на волосы Тиэко упали снежинки и растаяли. Город еще спал» – так описан первый день зимы.

Деталь выступает как главный структурообразующий элемент пространственно-временной парадигмы романа. Наблюдаемые «здесь и теперь» и всплывающие в памяти Тиэко названия древних храмовых праздников, их даты появления создают художественную иллюзию безмерности времени, протекаемого перед нами. Изображение храмовых праздников поражает обилием их. Возникает ощущение текста романа как своеобразного путеводителя по ним: «В Киото, – где такое множество буддистских и синтоистских храмов, чуть ли не каждый день отмечаются большие и малые храмовые праздники. Взглянуть хотя бы на майский календарь – ни одного дня без праздника» [1; 70]. Главное при описании – радостная атмосфера происходящего и примечательная красота пейзажного плана. В романе с присущей Кавабата емкой краткостью описаны два праздника: Гион – весны и Аон Мацури – мальвы, где читателю бросаются в глаза колесницы, украшенные цветами, восседающие в них символические ритуальные фигуры, церемониальные одежды, маски, музыка, красочность нарядов и др.

Официальная религия Японии – синтоизм. Как пишет Т. П. Григорьева, слово синто («путь богов») впервые встречается в эпоху Емей (586–637). Божества этой религии «ками» не похожи на иноземных богов. Их количество японцы обозначают условно, суммарно – «восемь миллионов». Ками – одушевление всех вещей во вселенной, это все, что слышим, видим; все, что может быть сотворено человеком, его ремеслами, искусством. Все это обладает магической силой и потому обожествляемо. Ками не существуют вне природы, сами по себе, живут лишь в почитании того, что «видишь и слышишь», в их зеркальном отражении. «Зеркало, помещенное в центре синтоистского алтаря, олицетворяло принцип отражения, принятый за основной закон творчества во всех областях японского искусства» [2; 53].

В романе Кавабата, в главе «Город кимоно», в эпизодах творчества Такитиро над эскизами для пояса и отношения Хидео к своему ремеслу ткача красной нитью проводится главная мысль их устремлений – рисунки должны быть «живыми», т. е. «от жизни», от души творца и одновременно от индивидуальных ками объектов. Так, первоначально рисунки Такитиро были неудачны – они от наркотического тумана. Хидео же весь в созерцании цветущих маков, ища слияния в своей душе при воссоздании мака и благоговейного поклонения ему и той, для которой предназначен пояс.

Синтоистская религия соседствует с буддизмом, пришедшим в VIII–IX вв. из Китая. Они мирно сосуществуют друг с другом, полностью исключая какую бы то ни было конфессиональную

вражду (редкостное явление!). Лояльность мышления! Они мирно поделили главные сферы влияния: синтоизм оставил за собой все радостные и обыденные события человеческой жизни, церемонии, которыми начинаются все важные мирские дела: пахоту, закладку небоскребов и т. д., уступив буддизму события печальные (ритуалы, связанные со смертью). Единственный народный праздник, связанный с буддизмом, «бон» – день поминовения усопших. Синтоизм и буддизм объединяет представление о нераздельности абсолютного и эмпирического: земное само по себе божественно; божественное и человеческое находятся скорее в отношениях взаимопроникновения, чем противостояния. «Благодаря своеобразному соседству, когда ни одно из мировоззрений не превалировало над другим, не исключало их абсолютно и окончательно, в сознании японцев глубоко укоренилась идея терпимости. Каждая система верований рассматривалась как путь – путь к вершинам мудрости… Человек был вправе испробовать любой из таких путей» [3; 11].

На фоне этой религиозной терпимости, издавна присущей японцам, исключением звучит факт изгнания христианских миссионеров в первой трети XVII в.: не воспринималась их нетерпимость к другим верованиям, убеждение, что некрещеные, как грешники, будут гореть в аду и др. Как свидетельствует роман Кавабата, современное сознание японцев сохраняет интерес к христианству и его обрядам. В саду Тикитиро хранится фонарь, на каменной подставке которого изображен, кажется, Христос. И коль на камне не высечен крест, считается, что не годится класть перед изображением цветы. Тиэко не посещала миссионерскую школу, но чтобы приобщиться к английскому языку, ходила в христианскую церковь и даже читала Ветхий и Новый заветы… Иногда ей казалось, что фиалки над статуей – это сердце девы Марии [1; 10].

Органично связан с синтоизмом культ природы, культ красоты. Свою речь при вручении ему в 1968 г. Нобелевской премии Кавабата назвал «Красотой Японии рожденный». Природа Японии и прекрасная, и грозная, дарующая наслаждение своими чарующими ландшафтными пейзажами и всегда внезапно обрушивающая то извержения вулканов, то сокрушительную силу тайфунов (в 1923 г. один из них смыл, почти ничего не оставив, Токио) – при всем страхе перед ее могучими силами всегда объект поклонения, ибо ее дары безмерно превосходят удары. Главное – восторг перед миром и любование им, доверчивый взгляд на природу и человека, желание наслаждаться тем, что открыто взору и слуху. По-японски это чувство восторга именуется аварэ.

В романе Кавабата удивительно воспроизводится увиденная до мельчайших подробностей прелесть природы. Тикео и Синъити – в водовороте толпы, празднующей цветение вишни – сакуры. Она в Японии всегда вмиг расцветает в определенный день. Не пропустить! Остро «событийная» сюжетность западного романа по сути отсутствует у Кавабата. Ее заменили созерцательно эстетические многочисленные походы от одного красивого объекта к другому, которые неповторимы, единственны; Тикео и Синъити идут то к самой обильно цветущей вишне, то к той, что еще сохранила не облетевшей одну цветущую ветку, то это поход в день Луны к месту, откуда лучше всего видно, когда появляется в ее праздник самая крупная, круглая луна и т. д. Цель японского садовника – воссоздать природу в миниатюре. Так, один из «походов» – к тому искусственно созданному емкому ландшафту, который вмещает все: ручей, болотце, камни, скала… У японцев это не просто любование, при котором явственна дуалистичность между субъектом и объектом. В их эстетическом созерцании устанавливаются отношения взаимопроникновения субъекта и объекта, «душевного отклика». Так в романе в восприятии двух расцветших фиалок, в переживании их разделенности звучит и душевный настрой Тиэко о возможности встречи с еще не узнанной сестрой. Причем об определенности этого настроя (оформленности мысли о сестре) мы узнаем позже, а пока это неосознанный, недоговоренный «отклик» – главное, что это чувство поселилось в душе Тиэко давно. Явственнее этот феномен ощущения-слияния-перетекания описан Кавабата в новелле «Голос бамбука, цветок персика»: «С какой же это поры он стал ощущать в себе голос бамбука, цвета персика? А теперь ему уже не только слышался голос бамбука – он видел этот голос, и он не только любовался персиковым цветом – в нем зазвучал цветок персика» [2; 34].

Миягава увидел сокола, сидевшего на засохшей сосне, симптоматично описание его восприятия: он одушевляет судьбу сосны, чувствуя ее, как и свою уходящую жизнь. «Он стал ощущать в себе сосну». При виде сокола «ему казалось, что в него вливается соколиная сила». Когда же сокол улетел, Миягава стал думать «что сокол внутри него». Так поэтическим единством природы и человека в романе «Стон горы» кратко, без номинативных определений рисуется сила, взметнувшаяся в душе состарившегося человека; он вновь обретает веру в себя, в несокрушимость духа.

Синтоистское обожествление природы глубоко укоренено в быту: оно в подчинении жизненному ритму природы, приурочивании семейных празднеств к знаменательным

явлениям природы, в стремлении вырастить комнатное крошечное дерево, создать сад в миниатюре, посоперничать с живой природой, «оживляя» в икебане засохшие цветы и стебли. Стремление к гармонии с природой – главная черта японского искусства, эстетика которого манифестирует прежде всего культ красоты, тесно связанный с восприятием природы. Они обозначают четыре меры прекрасного: саби, ваби, сибуй, юген. Саби – это красота естественности. Проявлению красоты вещей способствует время, высвечивая ее сущность. Буддистский постулат о непостоянстве мира в сочетании с привычными для японцев угрозами со стороны природных стихий привили японскому искусству воспевание изменчивости. В следах возраста, бренности, увядания японцам видятся следы очарования. В. Овчинников пишет: «Радоваться или грустить по поводу перемен, которые несет с собой время, присуще всем народам. Но увидеть в недолговечности источник красоты сумели, пожалуй, лишь японцы. Не случайно своим национальным цветком они избрали именно сакуру» [5; 15].

Саби – это дословно «ржавчина», т. е. это следы несовершенства, все то, что казалось бы, имеет изъян, но он включает вещь в единство со всем меняющимся в мире и возвращает к напоминанию долгого сохранения вещью своих изначально прекрасных черт. В романе «Старая столица» взгляд Тиэко на дорогие ситцевые занавески, обтрепанные по краям, включен в это представление японцев: в лавке торговца тканями не возникает и мысли, чтобы заменить их. В тексте воспроизводится замечание о том, не слишком ли ярок блеск вновь отстроенного Золотого храма (он был сожжен в 1950 г.) – теперь блеск, яркость его не вписываются в привычную красоту приглушенности окраски, тусклости – следов долголетия. Саби – это очарование единичности, в которой явственно проступает Единое, общее. Принято акцентировать, что китайцы любят массу цветов, предпочтительно сочно-ярких, в то время как японцев характеризует пристрастие к неброским, приглушенным тонам. Как любовно приняла Тиэко принесенные полевые, скромные! Поле же цветущих маков оставило ее по сути хоть и в радостной, но простой констатации. Тидео, напротив, весь в созерцании отдельного цветка мака – чувство художника включает его в эстетику саби.

Кавабата в своей нобелевской речи вспоминает мастера XVI в. Рикю, случай с его знаменитым садом. Им заинтересовался император. Но когда пришел правитель Японии, он увидел вместо цветов один лишь белый песок. А в токономе домика Рикю в бронзовой вазе стоял один-единственный цветок повилики. И

Кавабата заключает: «Один цветок лучше, чем сто, передает природу цветка».

Такой взгляд определяет творческую интенцию Кавабата в индивидуализации персонажей. Тонкие многочисленные приемы во имя их «единственности» (непрямые знаки душевного состояния, зыбкая, нечеткая смена реакций, жест, пауза и т. д.) – все это органично связано с категорией общечеловеческого. Так, раскованность Синъити несет в себе непринужденность всех подростков; энергия, целеустремленность Рюсукэ легко проецируется на множество молодых людей; сдержанность, скрытая внутренняя сила Наэко, ее затаенная грусть заставляют видеть женщин с трудными судьбами.

Ваби – это прелесть обыденного, простота, неприятие вычурности, вульгарности; восхищение естественностью вещей, «беспорядком» их существования в разнообразии мира. Особо культивируется в ваби красота асимметрии, отказ от сходства, повторения как нарушение красоты единичности в саби. В тексте романа образец ваби – описание сада камней, любуясь которым Тиэко и Синъити восхищаются разбросанностью камней, полной иллюзией ее естественности. Со временем саби и ваби были объединены и стали писаться через дефис (саби-ваби), ибо и тот и другой воплощают чувство изящного, наслаждение красотою, которые «свойственны всему населению Японии – от земледельца до аристократа» (свидетельство русского ученого и путешественника П. Шмидта, 1904 г.).

Сибуй – это красота, присущая назначению предмета и материалу, из которого он сделан. Она вбирает в себя при этом и прямой прикладной аспект, и широкое эстетическое видение. При минимальной обработке, естественности материала художественный эффект и практичность как цель. Сибуй предполагает прежде всего хороший вкус, чувство меры, интуитивную симультанность в оценке выбора красоты. Каждый компонент самоценен, художественно значим, но столь же важно и превалирование широкой целостности. Яркое выражение эстетики сибуй – в чайной церемонии, которая практикуется в Японии с XVI в. Проникновенное описание «тяною», т. е. «чайного действа», дает Кавабата в романе «Тысячекрылый журавль». Простота ландшафта, тенистый уголок сада, уединенный маленький домик, чайный павильон – являются выражением «отстраненности» и внешней, и внутренней, которая в будущем церемониальном действии подвергается духовному преображению. Не случайно «Тядо» – это «путь чая». Участник церемонии идет от желания забвения своих маленьких повседневных занятий – интересов, службы, торговых дел, быта и

т. д. Атмосфера внутри павильона подчинена существенному воздействию: отсутствие убранства в комнате, лишь скромно и изящно представлена токонама, тишина (разговоры не приняты), мягкие звуки закипающей воды, взбивания чая мягкой метелочкой… – все подчинено отзвуку сосредоточенности. Главное в выстроенном антураже – чарующая замедленность магически завораживающих жестов мастера. Все это превращает действо в обряд, где все до мельчайших подробностей выверено столетиями. Здесь властвует высокий вкус с тонким чувством меры – «чуть-чуть»: ни в сторону меньшего, ни в сторону большего. Красота, магия происходящего рождают в душе участника глубокое сопереживание, открывающее в нем «отклик» – собственное движение («путь») к ощущению красоты жизни, чистоты в себе и окружающем. Пустота комнаты многими целями предусмотрена в восприятии японцев. Это знак Пустоты (Шунья) – всеобъятности вселенной. Это то Ничто, которое держит все корни мироздания, будучи невыразимым. Чайная церемония погружает в осознание себя в мироздании, дает ощутить в себе его законы изменчивости, вечного движения, сопряжения, казалось бы, противоположностей – инь-ян и др. Внутренне интимно переживается путь от уединенной сосредоточенности «Я» к ощущению, познанию «не-Я» во вселенной; противоположности состояний находят себя в перетекании, в обретении «срединного пути».

Буддистский обычай предписывает в общении не переносить на другого свои печали, неприятности. Такитиро в «Старой столице», расстроенный делами в лавке, беспомощностью надвинувшейся старости, устремляется на время в монастырь, где уединенная комната и возможность выпить чашку чая в соседнем чайном домике. Родные заботливо пережидают его душевный «срыв». Изменившийся, он вернулся, полный сил и деятельного интереса к жизни.

Эстетика красоты чайной церемонии нерасторжимо слита с этикой. В саби-ваби-сибуй считается аксиомой, что прекрасное не может быть безнравственным: «красиво» значит «нравственно». Обряд чая имеет нравственный кодекс, воплощающий прежде всего представления японцев о «срединном» общении между людьми: никаких конфликтов – высокое чувство собственного достоинства не должно быть жестко противопоставлено достоинству другого, конфликт снимается во взаимных уступках, уважении к друг другу. Таким образом, «путь чая» – Тядо – выражает одну из главных доминант японского духа, являясь по общему определению «обожествлением жизни», «искусства жить».

Понятие «югэн» сформировалось под влиянием дзэн-

буддизма. Это прелесть недосказанности. Незавершенность как полнота слияния с вечным движением жизни, ее открытостью к непредсказуемому, бесконечному разнообразию. Совершенствование прекраснее совершенства. Красота – в глубине вещей, не на поверхности. Поэтому югэн – это искусство подтекста, сказанного намеком, тонкой ассоциацией. Это красноречие на языке недомолвок, поэтика емких деталей. В представлении времени главенствует выхваченное мгновение. Оно настолько мало, что приобретает противоположное качество: оно покидает движущее время и переходит в безвременье, вечность. Так внезапно возникший в сознании Тиэко миг пространственно-временной ограниченности жизни сверчков застывает в недосказанности как вечность в судьбе людей.

Дзэнское представление о бытии как Пустоте (Шунья), всеобъемлющей, не представимой, не явленной, не позволяет поэтике югэн прямо изображать то, что нельзя четко представить. Прямое непосредственное определение чуждо югэн. Не случайно стиль югэн, присущий классической японской литературе и романам Кавабата в том числе, называют «метафорическим», ибо его прежде всего манифестируют приемы иносказания, иллюзия «пустоты», недоговоренности.

Югэн по сути характеризует объединяющая функция по отношению к трем предыдущим критериям красоты. Но если выявлялась внутренняя суть вещей как «очарование», систематизируют это как аварэ, если же как «таинственность», «печаль», оставляется термин югэн.

Роман Кавабата – блестящее воплощение японских критериев красоты. В соответствие с саби-ваби в мягком очаровании представлена сфера обыденной жизни. В корреляции с внутренней сутью явлений простота с художественным эффектом безыскусности создает тональность воздушной легкости, изящества. Всеопределяющей становится поэтика югэн: намеки, недоговоренности, нацеленность повествования на тайное, скрываемое в подтексте. Главенствующим становится образ-деталь, компоновка их. Они всегда содержат при всей внешней незаметности авторский «настрой», в русле которого движется коннотативная, поэтическая мысль к полноте своего выражения. Роман «Старая столица» – глубоко интеллектуальный, психологический, но эти аспекты выражены в тонкой опосредованности иносказательностью, недоговоренностью. Картины природы, поданные через линзу индивидуального восприятия, «потаенно» несут метафорическую функцию – художественный образ душевного переживания. Только лишь описанием антуража, деталей, обстоятельств рисует Кавабата

подвижный, меняющийся поток чувств Тиэко, Наэко, Тидео и др.

Поэтика «таинственного», «скрытого», по представлениям Кавабата, требует от воспринимающего сознания быть «сосудом вселенной», обладать чуткой способностью «созвучия». Особо он акцентирует мгновенность «озарений» при встрече с красотой: творческий импульс их плодотворнее холодной рассудительности. Так, в эссе «Существование и открытие красоты» он пишет, как неожиданно открыл красоту сверкания стаканов под лучами солнца: «Наверное и в голову не приходило, что кто-нибудь найдет их прекрасными. Да и я, когда слишком долго задерживаю взор на этой красоте, пытаюсь понять, отчего это сегодня такое сияние и слишком внимательно разглядываю их, тогда все пропадает. Правда, начинаешь замечать детали» [2; 51]. Такова же, по его представлению, и структура читательского восприятия, цель которого – видеть сокрытое. В этой связи уместен часто употребляемый японцами образ дракона в облаках: явственно видны голова и хвост, но нужно уметь видеть всего дракона. Или: Я вижу Фудзи! – она вся в облаках. Не внешнее фиксирует поэт.

В романе «Старая столица» отразились некоторые черты многовекового общественного уклада. Он не может быть понят без учета его главного истока – буддизма, который появился в Японии в VI в. и приобщился к местной традиции. С 1192 г. до середины XIX в. – в Японии правление сёгунов, самурайской упорядоченности. Они внесли повсеместную иерархичность. Принцип «всему свое место» определяет все стороны семейной и общественной жизни, породив сеть непреложных правил поведения. Субординация среди них как стержень, незыблемый закон.

В. Овчинников пишет: «равенство же воспринимается японцами прежде всего как положение на одной и той же ступени иерархической лестницы. На их взгляд, два человека могут быть равными между собой лишь в том смысле, в каком равны два генерала или два солдата» [5; 27]. Повсеместен культ власти старших «по чину»: подчинение младших старшим, работника начальнику, поклонение подданных властям, благоговейное почитание всеми императора. Неповиновение воспринимается как грубое нарушение нормы, как преступление. Отзвук этого в романе – эпизод встречи высокочтимого владельца лавки тканей Тикитиро и талантливого, но мелкого ткача Тидео: Тикитиро излагает перед Тидео просьбу посмотреть принесенные авторские рисунки, и если они хороши, выткать пояс для кимоно. Тидео вызван к нему от станка уставший, он проявил признаки рассеянности и… Такитиро бьет Тидео, раздается крепкая

пощечина, и Тидео смиренно склоняется до пола. Нарушено Тидео правило почитания старшего. Тиэко и Наэко – сестры-близнецы с рождения, разлученные жизненной судьбой, встречаются уже взрослыми, находясь на различных уровнях сословной сферы: Наэко – из рабочих, Тиэко – дочь состоятельного торговца; и отношения между ними со стороны Наэко строятся по этой иерархии с боязнью нарушить субординацию.

В романе изображено существующее с древних времен безоговорочное поклонение главе дома, молчаливое признание его воли: «он вправе поступать так, как ему заблагорассудится» [1; 126]. Мы видим Такитиро то молча решившим отдохнуть от дома, снимая комнату в уединенном монастыре, то в единоличном замысле сменить дом-лавку: «мне нужен маленький дом и подешевле». Тиэко как само собой разумеющееся согласна с обычным почитанием и любовью покорно исполнить волю родителей и в выборе жениха. Как свидетельствует В. Овчинников, в жизни часто проявляется у японской молодежи вольность нравов, свобода, но неизменно, когда возникает вопрос о свадьбе, молодежь всегда полагается на мнение родителей, считая, что старшим все виднее. Действует при этом и фундаментальный закон японской этики – «туда и обратно» – взаимосвязанности, взаимоответственности. Проявление его мы видим в романе в сюжетной линии. Вначале родители Тиэко строят матримониальные планы в отношении Тидео, но, вспомнив, что не спросили согласия Тиэко, отказываются от них. Позднее едва обозначившиеся отношения влюбленности между Мидзуки и Тиэко побуждают вмиг родителей с обеих сторон заботливо «обустраивать» психологически и экономически наметившийся союз. При этом Кавабата включает в роман очень важный японский обычай, который даже оформлен юридически. Пока Мидзуки пусть поработает в лавке Такитиро, а в будущем его отец аннулирует права наследования Мидзуки как старшего сына, передав этот его статус в семью Такитиро, где сына нет. Приемный сын-наследник (не зять! Он даже меняет свою фамилию на фамилию жены) тоже воспринимается в ореоле владыки, ибо на нем будет лежать ответственность за благоденствие семьи и, главное, за покой и обеспеченную старость родителей. В силу этого обычая в Японии по сути нет одиноких обездоленных стариков.

Статистика свидетельствует, что в Японии женщин меньше, чем мужчин. Видимо, поэтому этика потворствует мужчинам. В романе мы это видели на примере Такитиро. Принцип «всему свое место» определяет границы различных сфер в жизни полов:

для домашнего очага, для продолжения рода – жена, для души – гейша, для плоти – дзёро, ойран, «роль которых после запрета открытой проституции взяли на себя девицы из баров и кабаре» (В. Овчинников). Жизнь Такитиро в романе имеет меты этих трех сфер. О третьей лишь намек в воспоминании Сосукэ, давнего знакомого Такитиро: «вместе развлекались в дурной компании» (с. 52). В настоящем времени – он, пятидесятилетний, утонченно-вежливый, изображен в сцене отдыха – встрече с юной будущей гейшей, и мы узнаем о его высоком имидже среди гейш в прошлом, – все это в добавление к портрету любящего и заботливого супруга и отца. И все вместе вписывается в представление о «норме»: в человеке, как и в бытии, нет совершенства абсолюта. Поэтому и в этике совершенствование значимее идеи совершенства, ибо последнее недостижимо.

Эпизод с гейшами в романе выписан Кавабата в верной этической и художественной тональности, в соответствии с обычным мнением. В переводе «гейша» означает «человек искусства». Ее функция: внести в досуг клиента свою образованность, элегантность, тонкий вкус, искусство пения, танца – плоды ее долгого обучения и воспитания. Некоторые редкие поправки, внесенные жизнью: «Чио чио-сан», большие прибыли хозяек гейш от богатых покровителей гейш» (по свидетельству В. Овчинникова) [5; 22].

Главный сюжет в романе – линия взаимоотношений между сестрами-близнецами Тиэко и Наэко. Во всей сложности он может быть понят при знании подтекстовой буддистской основы, теории дхарм (в переводе «нести», «носитель»). Поток дхарм образует личность; от их сочетания зависит, в какое существо переродится человек. Они непознаваемы, абсолютны, неистребимы. «Карма» («действие», «акт») – связующая, организующая сила – располагает эти элементы в соответствии с поступками человека. Карма формирует судьбу, но не полно, ибо включает в себя также последствия предыдущих перерождений. Кавабата в сюжет о близнецах включает опасения японцев, что близнечная ситуация чревата смешением индивидуальных дхарм, посягательством на неповторимую личность, драматическим осложнением кармы в последующих многих поколениях. Эстетика «печали», югэн, определяет разработку драматических коллизий у Кавабата. Горе родителей, вынужденных расстаться с одной из новорожденных, печаль Тиэко, что она «подкидыш», а не родная дочь, глубокая тоска обеих сестер от разъединенности выписаны Кавабата в богатом эмоциональном ключе, в стиле «потаенных» недоговоренностей. Встреча выписана в сочетании радости и страха: страх, что людям бросится в глаза их внешняя

неразличимость, поэтому обе стремятся к малолюдным местам, чтобы не увидели их вместе, рядом; страх Наэко хоть малостью «разрушить счастье» Тиэко, от страха – боязнь Наэко часто встречаться, даже в горах ищут уединения и т. д. Но «смешение» состоялось: Тидео, влюбленный в Тиэко, обманулся разительным сходством. История с поясами для Тиэко и Наэко у влюбленного ткача – тоже на смешении чувств. Предложение Тидео о браке Наэко выслушивает в радости и печали. Она еще не сказала окончательные слова, но ее горестные раздумья вряд ли позволят сказать «да». Она говорит Тиэко: «Я должна занять не свое место, не свое, а ваше… Где-то в глубине души он все еще хранит ваш образ… Когда Наэко станет шестидесятилетней старухой, ваш образ Тиэко будет таким же молодым в сердце Тидео, какая вы сейчас» [1; 169–170].

В описании единственной встречи в доме Тиэко переплетаются мотив счастья и неизбывная печаль от ощущения ущербности судьбы двойняшек в сознании персонажей и восприятии окружающих. Рано утром Наэко говорит своей сестре: «Барышня, эта ночь была самой счастливой в моей жизни. А сейчас я пойду, пока меня здесь никто не увидел». Вручая подарки, прощаясь, Тиэко говорит: «Приходите еще!», Наэко покачала головой. Прием недосказанности колеблет семантику: что означает жест отказа? Боязнь искушать судьбу в будущем? Или память о такой полноте пережитого счастья родства, теплоты кровной близости, что повторение невозможно?

Обычная недосказанность в главной фабульной линии романа сочетается в соответствии с основным постулатом японского мышления инь-ян (сопряжение противоположностей) с другой параллельно-слитной линией – природного цикла, где акцентирована, казалось бы, финальная точка в композиции – наступила зима. Но произведение в целом не должно, по предписанием эстетики югэн, создавать художественную иллюзию завершенности – финал должен быть открытым к бесконечности бытия. Поэтому не случайно выбрана Кавабата природная финальная точка: она включает начало круговорота, в котором вечное движение бытия, природы по закону «туда и обратно».

Обозначенные две фабульные линии в композиции романа манифестируют постоянную связанность, и к ним привязаны гроздья больших и мелких эпизодов, которые обозначены главками: «Весенние цветы», «Женский монастырь и деревенская решетка», «Город кимоно», «Праздник Гион» и др. При этом бросается в глаза сумбурность их; в разнообразии все уравнено между собой – ведь все по критериям саби равнозначно в едином потоке бытия. Существо внутренней структуры позволяет

Кавабата соединять главы, эпизоды не по принципу последовательной линейной связи, а по принципу наложения, «нахождения» одного на другое, что Кавабата называет словом «касанэру». В конечном итоге действие не вытягивается в линию, а как бы разворачивается веерообразно, кругами. Идя от центра – главной героини Тиэко, сцены сменяют друг друга, и после каждой «опускается занавес» и ни слова о предыдущих связях. Такие приемы композиции позволяют Кавабата в соответствии с эстетикой ваби создавать художественную иллюзию естественного, асимметричного, неупорядоченного облика жизни.

Ряд самостоятельных отрывков создает ощущение, что может быть продолжен до бесконечности. Это художественно соотносимо с представлениями о безостановочности движения жизни. В романе важен ритм переходов от эпизода к эпизоду. Он летуче-стремителен и создает эффект плавной, мягкой текучести. Кавабата удалось ненавязчиво показать в динамизме ритма переплетение «старины» и «новизны» в мышлении японцев, социуме: цеховое ткачество, мелкие торговые лавки как отживающий уклад, рисунки для пояса кимоно вбирают и возрастное, и эстетическое смешение – состарившийся Такитиро проявляет интерес к западным художникам-абстракционистам (П. Клее, М. Шагалу, А. Матиссу), молодой Тидео весь в приверженности классическим традициям.

Глубокое знание и верность многовековым традициям японской культуры, изящество простоты, художественное совершенство его романов «Старая столица», «Снежная страна», «Тысячекрылый журавль», «Стон горы» снискали Кавабата любовь читателей всего мира. Своим искусством он определил многое в дальнейшем развитии японского и мирового искусства, питая их вечными истоками подлинного творчества – правдивостью, искренностью, благородством, долгом служения человечности, глубинам национального духа.

Вопросы и задания

1. Прокомментируйте основные эстетические положения японской поэтики в романе «Старая столица». Какие из них уникальны?
2. Обозначьте поразившие вас особенности ментальности японцев в самоощущении личности, взаимоотношениях.

Литература

1. Кавабата Ясунари. Старая столица. – М.: Известия, 1984.

2. Кавабата Ясунари. Существование и открытие красоты // И была любовь и была ненависть: сб. / АН СССР, Институт востоковедения. – М.: Наука, 1975.

3. Федоренко Н. Кавабата Ясунари. Краски времени. – М., 1982.

4. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. – М.: Изд-во АН СССР, 1979.

5. Овчинников Вс. Сакура и дуб. – М., 1987.

6. Синтара Исихара. Япония, которая сумеет сказать нет // Иностр. лит-ра. – 1991. – № 11.

7. Корагессан Бойл. Восток есть восток // Иностр. лит-ра. – 1994. – № 8.

8. Чхартишвили Г. Но нет востока и запада нет // Иностр. лит-ра. – 1996. – № 9.

9. Генис А. Вавилонская башня // Иностр. лит-ра. – 1996. – № 9.

Юкио Мисима (1925–1970)

Мисима – писатель широкого диапазона. В его произведениях нашли блестящее художественное выражение и традиция, и современность. 40 романов, 18 пьес, десятки сборников рассказов, эссе создают за 25 лет творческого труда, по выражению Г. Чхартишвили, «конструкцию не менее причудливую и поражающую, чем старый киотский храм» [1; 29].

Исследователей не случайно занимает проблема биографизма произведений Мисимы, своеобразие его личности, ибо в ней видится одна из возможностей разгадать многие тайны, скрытые неимоверной сложностью текста, «зашифрованностью» японских реалий. Проступает тенденция искать источник прежде всего в психопатологических комплексах – тяге к смерти, садомазохизму. Поэтому такой повышенный интерес к самоубийству 25 ноября 1970 г., когда знаменитый Юкио Мисима публично сделал харакири. Он стал четвертым в числе маститых писателей: Акутагава, Осаму, Кавабата, которые прежде него покончили с собой. Показательно для Мисимы – дню самоубийства предшествовал день, когда он поставил последнюю точку в романе.

Его жизненный путь исполнен титанической воли, упорства и кипения творческой энергии, которая бурлила в нем, как вулкан. Богатое воображение, могучий «амок» к самоутверждению, страсть к театральности, игре масками (роман «Исповедь маски») определяют поражающую широту тех жизненных сфер, куда направлена его целеустремленная энергия. Он был актером, режиссером своих пьес, автором киносценариев, романов; он дирижировал симфоническим оркестром, семь раз объехал вокруг света, летал на боевом самолете, овладел высшим даном в спортивной борьбе, превратил свое тщедушное тело в образец красоты и был горд тем, что энциклопедия поместила его фотографию как пример увлечения культуризмом; в последние годы – он организатор и продюсер «Общества щита» с монархически-самурайской ориентацией. И это все при том, что невзирая на случаи болезни, определенные часы методично отданы творчеству. И никаких исправлений! «Как описать радость работы, когда она идет хорошо? – пишет он в дневнике. Словно оседлал Земной шар, зажав его между ног, и одним взмахом хлыста погнал вперед, в черную бездну. А мимо, царапая щеки, проносятся звезды…» [2]. Японские издатели не знали автора более аккуратного, щепетильного в соблюдении срока договора.

Иероглиф «Ми-си-ма», псевдоним автора, означает

«зачарованный-смертью-дьявол». (Абрис иероглифа напечатан перед текстом «Золотого храма» в издании 1993, СПб.). «Дьявола» оставим в стороне, учтя неукротимую энергию Мисимы, а вот «зачарованный смертью» попытаемся расшифровать, обращаясь к национальным истокам, древней традиции смерти, отшлифованной буддизмом, самурайством (самурай – воин).

Хризантема и меч – два символа Японии, равноправных, как инь-ян. «Бусидо» – «путь самурая» также глубоко укоренен в мышлении японцев, как и «путь чая». Если сущность чайной церемонии – наслаждение жизнью, а хризантема – это очарование красотой природы, то «путь самурая», «бусидо», означает буддистскую строжайшую этику поведения, кодекс смерти во имя верности чести, достоинство собственного «Я», а главное – во имя культа императора, власти, единства нации. Самурайская этика за несколько столетий (с 1192 г., а буддизм значительно раньше – с VI в.) широко внедрили в сознание масс свое представление о величии, красоте в смерти. В годы войны я видела японский фильм, где все жители городка уже предрешенному плену предпочли общую смерть в море – и все это в полном молчании. Н. Федоренко приводит свидетельства «психологии смерти» у японцев, суммируя их фразеологизмы: «умирать с улыбкой, умирать невозмутимо», «умирать словно засыпая»… Он пишет: «О людях, даже умерших в страшных мучениях, не скажут, что он корчился от мук. Этого требует этикет, свойственный стране буддизма – Японии» [6; 341]. Главный персонаж повести «Патриотизм» гвардейский поручик Такэяма рисуется в необычной ситуации, но в обычной для Японии реакции на нее. Ситуация трагична для него, морально неразрешима каким-либо обычным путем: его друзья вступили в военный заговор против императора, он был в неведении; друзья, видимо, зная, что он и полгода нет как женат, оградили его; и вот теперь ему предписано участвовать в подавлении, вести на них своих солдат. Нравственный тупик, из которого единственный выход – харакири.

Повесть резко делится на три части. Первая – описание умиротворенной страстной любви молодоженов. Вторая – подготовка к харакири, мысли и пыл чувственности под влиянием близкой смерти. Третья – изображение двойного самоубийства. Они объединены патриотической идеей верности императору и постоянно живущим в Такэямо и Риэко ожиданием смерти, венчающей долг. Смерть не воспринимается как антипод жизни – это высший виток жизни, долга. Во второй части видение героями предстоящего окутано романтическим флером и подано автором в соответствующей стилистике. Риэко «рада понестись на

солнечной колеснице навстречу смерти» [7]. «Смерть, витавшая где-то рядом, не страшила Риэко»… тело мужа, давшее ей счастье, влечет ее за собой к наслаждению, имя которому смерть». Их взаимное решение представляется им свыше благословенными Высшей Справедливостью, Божественной Волей, несокрушимой Нравственностью: «Какая прочная броня Истины и Красоты оберегает их». По мысли поручика, мера полноты счастья и красоты равновелика и в любовной страсти, и в патриотическом чувстве, неотделимом от возможности смерти. «Поэтому поручик был уверен, что никакого противоречия между зовом плоти и патриотическим чувством нет, наоборот, две страсти естественным образом сливались для него воедино» [7; 320]. Так подробно я остановилась на второй части, чтобы подчеркнуть, как много здесь «головного», еще далекого от предстоящего испытания.

Характер повествования в третьей части предваряет фраза из первого абзаца: «Последние минуты жизни мужественной пары были таковы, что дрогнуло бы даже самое каменное сердце». И здесь же был подчеркнут их возраст: поручикау – 31 год, Риэко – 21. Тем самым делается акцент на трагическом столкновении молодости, красоты и физического ужаса умерщвления их. Прав Г. Чхартишвили, верно указывая на художественную силу изображения этой коллизии, но ошибается, когда не видит в ней сознательной авторской установки. Безмерность мук описана так потрясающе представимо, с такой стенографической ежеминутной зримостью, что возникает ощущение наличия какого-то высшего «сверхъестественного» видения происходящего. Повествовательный оптический фокус всевидения – то «изнутри», то в натуралистически ужасающих деталях вызывает потрясение искусством Мисимы, сумевшего душераздирающие сцены описать так «воочию».

И невольно по-европейски задаешься вопросом, как мог он, зная все это, поступить так же в свой последний час. Повесть многослойна. И один из них – видение механизма завораживания, украшения, заклания себя императору возможностью небывалого самовыражения. Срабатывает концепция мужской красоты, которая раскрывается на пределе физических сил и представляет собой мужество, безграничное проявление выдержки, воли – ни единого стона! В абсолюте смерть и есть та единственная возможность для полноты демонстрации мужской красоты. Это счастье в смерти, красоты человека в смерти. А не красота смерти, которая показана натуралистически резко, с ужасом перед насилием над живой плотью. Поэтому поручик рад, что свидетелем будет любимая жена – он предстанет перед нею в

высшем своем мужском проявлении. Именно это прежде всего акцентируется автором в третьей части: Такэяма выдержал, казалось бы, невозможное, явив красоту духа. Два импульса его поведения: верность императору и самоутверждение своего достоинства, красоты слились воедино.

Ю. Мисима – культовая фигура для японцев во многих отношениях. Роман Т. Корагессана «Восток есть восток» помогает лучше представить место Мисимы в сознании обычных японцев: у героя в ходу выражения из Мисимы, цитаты из его любимого сочинения самурая, то же мужское и просто человеческое самоутверждение в харакири. В европейском сознании эта японская логика и обычаи представляются варварскими, изуверски жестокими.

«Золотой храм» (1956)

Это наиболее читаемый японцами и не только ими роман Мисимы. Это шедевр его творчества, поражающий сложностью философско-нравственных идей, скрытых под кажущейся простотой и занимательностью сюжета. Роман написан на основе реального события. В 1950 г. послушник буддистского храма Кинкакудзи сжег самый знаменитый памятник архитектуры, построенный в 1398 г. Повествование строится как своеобразная исповедь Мидзогути, искренне рассказывающего о том, почему он в конце концов сжег «Золотой храм», поражавший своей красотой.

Роман пронизан эстетической проблематикой: в чем сила красоты? Абсолютны или относительны ее понятия? Возможна ли жизнь по законам красоты? В каком соотношении находятся красота и нравственность? Какова их функция в мире и в душе человека – вот неполный перечень нравственно-философских вопросов, всплывающих в романе. Значительная часть их включена в главную сюжетную линию – Золотой храм в изменчиво длительном восприятии Мидзогути. Органично связана с ней другая сюжетная магистраль жизненной судьбы Мидзогути, ее включенность в индивидуально неповторимые рамки, в кажущийся спонтанным поток событий.

Действие происходит в буддистском храме, где практикуется дзэн-буддизм: коаны, цитация мастеров дзэн, искусство полного вживания в акты природы (Мидзогути-шмель-цветок), концепция индивидуальной жизни и многое другое. Мисима в романе сливает многие аспекты дзэнского видения с современными, в частности, с ницшеанскими акцентами. Древность оказывается созвучной современности, поэтому и возможно их объединение на всем пространстве романа. Повествовательный дискурс

Мидзогути несет печать дзэнской эстетики: это неподдельная искренность с элементами «начальных чувств» (термин Судзуки) – их непроизвольностью, бессознательностью (немота при встрече с Уико, неожиданно для себя рассмеялся в лицо наставнику при ситуации крайнего смущения, удивлен равнодушием, своей отстраненностью у гроба отца, неожиданно уснул после гибели Уико…). От дзэн (и от Ницше) – провозглашение значимости личности. Как объясняет Судзуки, «в дзэн индивидуум абсолютен, сам себе принадлежит и в то же время связан со всеми Пустотой, или своей изначальной природой, которая едина для всех существ» [4; 271]. Это определение представляется нам ключевым для понимания страстной целеустремленности Мидзогути иметь свой собственный жизненный опыт, но равно как и тот, что по-ницшеански был у него в гордом умолчании, опасном для личности. Эпизоды «въедливости» Мидзогути в жизнь, жажда знать все добрые и злые входы в нее (сюжетная линия Мидзогути-Касивага) семантически стянуты к цитате из священной книги – высказыванию Линь-цзы, подаваемого в форме эпиграмматического диалога между Мидзогути и Касивага: «Встретишь Будду – убей Будду, встретишь патриарха – убей патриарха…». – «Встретишь святого – убей святого, – подхватил я, – встретишь отца и мать – убей отца и мать, встретишь родича – убей и родича». Лишь так достигнешь ты освобождения от оков греховного мира» [1; 158]. Смысл его в утверждении святости избранного индивидуального пути. В полном цитировании это на поверхности высказывания, без иносказательности: «Если натолкнетесь на препятствие, внутреннее или внешнее, разбейте его без жалости… О, ревнители истины! Если хотите узнать, что такое дзэн, не позволяйте другим обманывать себя» [4; 270].

Мидзогути представлен в романе своей необычностью. Она не столько в его причудливо-непостижимом заикании, сколько в болезненных переживаниях реакции слушающего, лицо которого зеркально отражает судорожные мучения его, Мидзогути. Мисима показывает, как комплекс неполноценности, в соответствии с утверждениями психологии, превращается в неимоверную значимость собственного «Я», что-то вроде мании величия. «Я был слишком высокомерен»… «Никто из людей не в состоянии меня понять»… «Я верил – мне самой судьбой предназначено не обладать ничем таким, что может быть доступно постороннему взгляду». Это Мидзогути говорит о себе – подростке [2; 39]. Но мы позднее увидим, что и повзрослев, он будет верен одновременно и суверенности своего «Я», и высокомерию. Как бы предваряя будущее, он скажет: «И одиночество мое росло и разбухало, как откормленная на убой свинья» [1; 39]. Тем самым

обозначено на «Я» наносное негативное пятно, которое приведет его в конце концов к кризисному тупику.

В годы послушничества главным содержанием жизни Мидзогути становится Золотой храм. В этих частях роман превращается в дзэнский эстетический манифест. В объективной «таковости», «такой как есть» в первом непосредственном восприятии Мидзогути, равно как и в том представлении о храме, которое было создано по рассказам другого – отца Мидзогути, – Золотой храм не выдерживает статуса прекрасного. И в том и в другом случае он воспринимается внешне, как обособленная вещь. «Я, конечно, давно мечтал увидеть храм собственными глазами… Я чувствовал, как велика ставка, ставка не на действительную красоту храма, а на способность моей души вообразить прекрасное» [1; 48].

По эстетике дзэн красота, сущность вещи – божество, ками – раскрывается лишь посредством «душевного отклика» воспринимающего, в их единстве и в видении целостности с окружающим. (Об этом говорится в материалах Кавабата.) Львиная доля художественного пространства отдана в романе изображению богатства души Мидзогути в видении многоликой красоты храма, чьи функции в окружающем мире так многообразно и всеобъемлюще представлены. «Он стал появляться, лишь когда я смотрел на него…» [1; 65]. И тогда он отдает ему все свое воображение, все чувства и широкое осознание. Эта слитность и составляет столь привлекательную в романе синхронность эволюции внутреннего духа Мидзогути и неостановимых превращений красоты храма.

Выделим произвольно те ответы, которые он находит на мучивший его вопрос: в чем сущность прекрасного? Красота храма – в слитности с естественным обликом мира: «его архитектурное смешение стилей»… призвано «в кристаллизированной форме передать царившие в мире хаос и смятение» [1; 63]. Это и красота слиянности с природным убранством. Красота уязвима, включает в себя хрупкость, эфемерность реальной жизни, «нездешнее» напоминание о возможности внезапного исчезновения. И в то же время она воплощает неистребимость красоты, ее гордое противостояние бедствиям, ужасам жизни: «Храм и огненный вихрь бомбежек никак не связывались воедино. Я был уверен, что стоит нетленному храму и прозаическому пламени встретиться, как они тут же поймут, сколь различна их природа» [1; 69]. Асимметричная красота (облик подлинной красоты по представлениям японцев) самим фактом своего существования восстанавливает «порядок», внося умиротворение и ясность.

Настойчиво ставится дзэнский акцент участия храма в жизни, мощного действия его внешней зримой неподвижности.

В поэтике прозрения главной сущности Золотого храма дается картина его архитектурной незавершенности. Категория незавершенности в эстетике дзэн очень значима как знак включения в аналог незаконченности движения жизни, и в то же время это указание на безграничность бытия – Пустоту, Ничто. Сам термин Пустота противоположен нашей семантике. Понятие Пустоты выражает «исток» вселенной, который существовал всегда, никем не сотворенный, вечный: из него все исходит и все в него возвращается по неизменному кругу бытия. Восприятие Мидзогути отдано ощущению несовершенства составных частей храма, «они лишь переход к гармонии целого» и, главное, «одно обещание прекрасного наслаивается на другое» как предвестье несуществующей на самом деле красоты… Посулы не несут в себе ничего, кроме пустоты. Пустота, Ничто и есть основа прекрасного в храме. Незавершенность сулит Пустоту – вот смысловой узел картины.

Изображение многослойно. С одной стороны, Золотой храм становится образом самой жизни, где и ее посулы красоты, и незавершенность отдельных составляющих «таковость» ее. Но остается незамутненной сомнением красота жизни в ее целостности. Символический образ Золотого храма как аналога жизни в этом своем субстанциональном качестве войдет важным компонентом в интеллектуально-философское пространство романа.

С другой стороны, одновременно рисуется место Золотого храма во вселенной. Красота его как прообраз вечности. Устремленность к ней во всем образе Кинкакудзи. «Он трепещет, словно драгоценное ожерелье, колеблемое ветром». «Игра живого света как бы освобождала Кинкакудзи от пут застывшей формы, и он обретал природу вечно подвижной субстанции – ветра, воды или пламени. Ощущение “бегства храма”, “душа храма вырывается на волю”», птица-феникс, взметнувшаяся над ним, вся в порыве полета, вдаль, к безграничному простору – все это формы выражения устремленности в Пустоту, ее вечность.

Это дополняется древним представлением об одушевленности всего сущего, о метаморфозе вещей, оставляющих свою внешнюю бренную оболочку и обретающих свою чистую духовную сущность. Мидзогути рассуждает: время кристаллизируется в облике вещи, пространство которой «постепенно вытесняется сгустившимся временем. На смену материальному объекту приходит его дух…». В сказаниях об Инь и Ян говорится, что по истечении каждых ста лет старые вещи

превращаются в духов… [1; 205].

В итоге всех этих ощущений-озарений у Мидзогути появляется верное осознание, что красоту, нетленное легко сжечь, но невозможно уничтожить вечность его Духа. Но власть болезненного «амока» зацикленных идей оказалась сильнее – он сжег храм. Подоплека, которая долго владела Мидзогути, когда он страстно поклоняется Золотому храму, – ощущение своей малости, ничтожности по сравнению с храмом. Но затем постепенно на наших глазах он «выпрямляется» достойно своему богатству – видением красоты храма. Начинает проступать его гордое притязание на обладание внутренней сущностью храма, а затем уже нелепые притязания на общность судьбы (мечта погибнуть вместе с Золотым храмом во время возможной бомбежки).

Японское мировосприятие – групповое по своему характеру, оно чутко улавливает отклонения индивида от группы, ибо тогда перед ним большая незащищенность, опасность. По логике дзэн – беда не в индивидуализме, а в предельной сосредоточенности на нем. Как говорится в романе сыном священника – дзэн-буддиста, «главная ловушка – не отказ от противопоставления себя миру, а слишком уж большое увлечение этим противопоставлением» [1; 116]. Мидзогути как раз и показан в предельной сосредоточенности на своем «я и Золотой храм», что завершилось нелепым бунтом против Золотого храма, мешающего ему жить.

И вторая беда Мидзогути, тоже приведшая его к Геркулесовым столбам, – чрезмерное увлечение рассудочностью. Судзуки в своих лекциях о дзэн-буддизме много говорит о недостатках интеллекта: «Когда доходит до вопроса о самой жизни, мы не можем дожидаться окончательного его разрешения силами интеллекта. Мы не можем даже на минуту приостановить нашу жизненную деятельность, пока философия открывает ее тайны» [3; 245]. В личном опыте это означает прямое погружение в факт без всякого посредничества. Меняются акценты – не будоражащая мысль от интеллекта, а непосредственное погружение в жизнь как источник знания.

У Мидзогути же в самые естественные, казалось бы, моменты вмешивается Золотой храм, и Мидзогути начинает свою, отчуждающую поток жизни рассудочную философскую работу интеллекта, уводящего далеко в сторону от истины жизни. Так формируется его Бунт: неверным рассудочным противопоставлением потока жизни и Золотого храма.

В романе-исповеди у автора нет возможности прямого высказывания своей аксиологии. Мисима реализует ее в характере композиционной структуры и в использовании

незаметных «поправок» в виде реалий, выпадающих из однолинейности. Наличие противоположностей – обязательный постулат эстетики дзэн, и Мисима виртуозно пользуется им и в повествовании, и в композиции. Так, на протяжении всего романа суммируются, казалось бы, обособленные эпизоды, в которых запечатлена красота жизни, они соотносятся по аналогии с Золотым храмом. (Уико, картина прощания офицера с женщиной, потерявшей новорожденного, сам храм как символ жизни, музыка и т. д.) В композиционной структуре сопоставление Цурукавы, Касиваги, Дзэнкая, Мидзогути высвечивает на авторском уровне философско-гносеологический аспект отношения человека к жизни.

Цурукава подается в своей ангелоподобности: это и его внешний облик, как бы излучающий чистоту и нежность («золотой облик ресниц», белизна кожи, тщательно подбритая линия бровей). «Тщательно отобранные и отсортированные эмоции хранились в голове Цурукавы, каждая на своем месте, в отведенных им аккуратных ячейках» [1; 66]. Он настроен на привлекательное, красивое в жизни – это регистр его взгляда на окружающее. С ним разделил Мидзогути «миг наивысшего счастья», когда они вместе любовались у храма Нандзэндзи открывшимся ландшафтом и красотой ритуала прощания. Но обычно внешне красивые, благородные мысли и поступки Цурукавы имеют одновременно серьезный изъян: он от «головного» ума, от сознательного исключения из жизни всего негативного (в равной степени и заикания Мидзогути, и войну)… Эта избирательность рождает в нем «жизнерадостную болтовню», она не позволяет ему видеть вещи в их «таковости». «Временами Цурукава представлялся мне алхимиком, способным превратить свинец в чистое золото. Если я был негативом жизни, он был ее позитивом… мои грязные, замутневшие чувства, пройдя сквозь фильтр его души, выходили чистыми, сияющими». «Он брал мои мысли, выворачивал их наизнанку и являл в таком виде миру» [1; 82]. Не случайно автор резко обрывает повествование о радостной и богато обеспеченной отцом жизни Цурукувы. Столкнувшись непосредственно лично с первым «шлепком» – неразделенной любовью, он кончает жизнь самоубийством. Абсолют позитивности в мировосприятии сделал его слабым перед жизнью.

Касивага являет собой противоположность Цурукаве. Главная его устремленность – «пробить стену реальности». Но все ограничено узко-личным пространством «здесь и сейчас», где все изломано причудливо созданным воображением, правом на свою «косолапость» в отношениях с реальностью. Естественность,

инстинкт, красота, интеллект крепко задвинуты – уродство должно вобрать всю реальность (предлагаемый Касивагой урок для Мидзогути). Жизнь, которую предлагает Касивага, воспринимается Мидзогути «как рискованный фарс: разбить вдребезги реальность, дурачащую нас множеством неведомых обличий, и пока с реальности сорвана маска, а новая, неизвестная, еще не надета, вычистить весь мир добела» [1; 130]. Авторское и персонажное восприятие проповедей Касиваги однозначно: «Если меня ожидает такая жизнь, как у Касиваги, – взмолился он, – спаси меня, храм, спаси и защити» [1; 130]. Чудовищно разросшийся эгоцентризм – ведущая линия в жизни Касиваги. Наделенный недюжинным умом, он цинично пользуется им, отыскивая в психологии людей всевозможные лазейки. Он всегда равнодушен к другому: это и в характере его любовных побед, и в ростовщичестве, где никакие приятельские, «однокашные» отношения не берутся в расчет (Мидзогути он дает деньги взаймы под громадный процент); и в том, как он, использовав в своих интересах человека, садистки-жестоко как ненужную грязную ветошку отбрасывает (эпизод с женщиной, приобщившей его к искусству икебаны). Таким образом в облике Касиваги, его жизнеощущении подчеркивается усекновение естественной жизни и искажение одного из основных постулатов дзэнской этики: стремление к полной реализации «Я» в равной степени должно гармонизировать с расширением «не-Я». Судзуки в «Лекциях по дзэн-буддизму» говорит: «Дзэнской суперлогике соответствует и дзэнская суперэтика, заключающаяся в осознании того факта, что никакого «Эго» изначально (в Пустоте. – *В. Я.*) не существует и, подобно преодолению логики, необходимо преодолеть и мнимую определенность своего «Я», что позволило бы снять различие «Я» и другого, субъекта и объекта, достичь так называемого состояния «не-Я» [2; 242].

Мидзогути подан в эволюции. Структурно в его жизнеощущении обозначены две линии: линия логики и линия этики, каждая из которых развивается по принципу расширения жизненного пространства в восприятии Мидзогути. Первая включает осмысление красоты Золотого храма и по контрасту – обыденной жизни.

Позиция вычленения Золотого храма из пространства жизни сродни позиции Цурукавы. И лишь в конце повествования, как было показано выше, Мидзогути поднимается до видения Золотого храма как символа жизни, прообраза Пустоты. В отношении к обыденной жизни, вначале пугаясь концепции Касиваги (все вокруг собственного уродства и эгоцентризма), Мидзогути позже обнаружил и отталкивание, и близость.

Близость в негативизме отношения к жизни, т. е. в таком же узком искривленном взгляде. Похожесть и в легком попустительстве темным внутренним страстям. «Все мои встречи с Касивагой неминуемо вели меня к небольшим грехам, маленьким святотатствам и крошечным подлостям, и каждое падение приносило мне радость…» [1; 157]. Но в отличие от Касиваги у Мидзогути большое стремление к неведомому, которое для Касиваги невыносимо – подчинение своей богатой восприимчивости Золотому храму проводит резкую грань между ними. Больше под влиянием подлинных исторических реалий (война, бесстыдство спекулянтов, хозяйничающие американцы и др.) распахивает Мидзогути выход своим темным устремлениям к вседозволенности зла, его оправданию: «Пусть другие предаются миру зла своими делами и самой своей жизнью, – думал я, – я же погружусь как можно глубже в тот мир зла, который недоступен глазу» [1; 93].

Мы сталкиваемся с противоречивой коллизией. С одной стороны, своя жизнь, как и окружающая, предстает в его виденьи серой, пошлой, бедной. И в то же время жажда Мидзогути овладеть ею – это его жизнь, при ощущении, что вход в нее ему заказан Золотым храмом. В конце в композиции романа смешиваются различные параметры жизни Мидзогути: остается в силе решение сжечь храм и тем самым стать знаменитым, и одновременно ему открывается «дозволенность» (храм не вмешивается!) даже публичного дома, где исчезли его заикание, ощущение своей непривлекательности, бедности. Мидзогути поставлен на пороге возможности видеть по-другому жизнь, на пороге открытия ее новых горизонтов.

К этому наметившемуся перелому подключен и эпизод встречи с преподобным Дзэнкай – «классическим образцом дзэн-буддистского монаха» (так он представлен в романе). Человек высокообразованный, он, как и предписывает этика дзэн, явлен естественной простотой, бесхитростной добротой, полным отсутствием тщеславия. Он человек широкого взгляда на обычную жизнь. И главное – сквозь все проступает преклонение перед всеобъемлющей силой естественного потока бытия. Это основной постулат дзэнской этики. Он был искажен «умствованиями» Мидзогути. В противоположность Мидзогути Дзэнкай не держит в себе изощренных требований к жизни. «Он не пытался обнаружить в предметах какой-то тайный смысл, помимо того, который открывался его сильному и ясному взгляду» [1; 248]. «Он не стремился увидеть нечто, доступное одному ему, а смотрел как бы глазами всех людей сразу». Таким образом Мидзогути и Дзэнкай поданы в контрастном

сопоставлении. Облик Дзэнкая увиден глазами Мидзогути с восхищением, удивленно, но «откровения для себя» не произошло. Более того, разговор с Дзэнкаем укрепил прежнее решение сжечь храм – главное прославиться! И самому стать необыкновенным!

В этической проблематике романа есть чисто японские акценты. Подчеркивается ориентир этического сознания японцев на параметры «общего», с обязательным почитанием места, которое занимаешь в нем. Позиция же Мидзогути – положение маргинала, жизнь «на обочине»; вроде и есть какая-то связь, но она чисто формальная, главное – отстраненность от нее, обособленность; по сути, движение его жизненной линии идет ко все большему пестованию полного одиночества. Семья? – у гроба отца он читает сутры и совершенно (до собственного удивления) равнодушен; к матери безразличен с приступами презрения и отвращения. Студент? – он уже только числится им: последнее место по успеваемости, не посещает занятий и накануне исключения. Послушник наставника дзэн-буддистского храма? – вместо обязательного почитания – грязная тяжба собственного раздувшегося самолюбия. Наставником, если бы пришлось выбирать, он назвал бы Золотой храм.

«Групповое» этическое сознание японцев как регулятор нравственного поведения индивида делает отражение его в глазах группы, ее оценку. Юдзико Накамура в статье «Зло и грех в японской культуре» [8; 229], исследуя это своеобразие, пишет о том, что в отличие от западной «культуры вины», где угрызения совести, покаяние – возможность освобождения от греха, в Японии же «культура стыда»: вина может присутствовать, но она на втором плане, на первом месте главное – чувство стыда (покаяние в их религиях не предусмотрено). «Стыд» в японской этике занимает то же самое место, что в западной этике отводится понятиям «чистая совесть», «исполнение Заветов господних»… Более того, человеку в таком обществе очень трудно дается признание в совершении неблаговидного поступка. В рамках «культуры стыда» нет оснований беспокоиться о совершенном проступке, «пока люди не узнали» [8; 229].

В частности, эта последняя ситуация находит свое отражение в романе. В случае с осквернением кортика (мести неудовлетворенного тщеславия) главное для него – радость от того, что «и никто не видел!» Аналогичное в эпизоде физического оскорбления женщины: хотя и чувствовал свой грех и садистски-приятное ощущение при этом, но успокоение в том, что никто не видел и даже можно-де найти оправдания. Эгоцентризм заставляет его лицемерить. В этих эпизодах обозначены важные

дзэнские аспекты. В первом – безнравственное попустительство требований к себе при обособленности «Я», слепота отсутствия собственной нравственной оценки в силу «замурованности» в индивидуалистическом «эго». К этому присоединяется грех второго случая – нарушение главной нравственной сути жизни, что обозначена японцами термином «жэнь» – человечность. Это собирательное понятие, объединяющее многие неоспоримые этические истины: сострадание, сочувствие, понимание других, сопереживание и т. д. – всё то, с чем должно слиться «эго» в своем развитии от «Я» к «не-Я».

Сюжетная линия Мидзогути – наставник Досэн ярко иллюстрирует «грех» непонимания другого как результат слепоты сосредоточенности на «Я», нарушения «жэнь». Важна изначальная точка «разлада» между ними – недоразумение (в словаре оно обозначено как «ошибочное, неполное понимание»). В отношении Досэна оно адекватно: случайную двухразовую встречу с Мидзогути он ошибочно истолковал как шпионство. Все легко устранимо при взаимном объяснении. Но Мидзогути лишь «рассмеялся в лицо наставника», а затем начал грязную возню с поисками и доставкой фотографии, из чего проступает стремление еще убедительнее доказать свою правоту, «грех» наставника; за всем этим – непонимание того, что углубляет разрыв, усиливая унижение Досэна. По отношению к Мидзогути мотив «недоразумения» имеет дополнительный смысловой оттенок – ему действительно не-до-разумения, ибо оно у него всегда неполно: он не в силах разбить скорлупу своей индивидуалистической сосредоточенности. Так, в эпизоде возвращения фотографии Досэном он увидел лишь меру самоуничижения (в его-то высоком сане пробирается тайком в келью ученика!), но не понял главного – нравственной сути поступка наставника: благородного зова, обращенного к Мидзогути, ради ответного, похожего, может быть, действия, необходимого для Мидзогути, чтобы очиститься от скверны совершенных проступков. В последней «встрече», когда Мидзогути увидел Досэна коленопреклоненным, в самой крайней позе буддистского смирения, покаяния, он воспринял это как искусную инсценировку, сделанную для него. – Глухое к истине «Я»!

Текст в этих частях вызывает восхищение тонкой закодированностью, использованием сибуй и знаменитого конрадовского приема скрытого противопоставления: чем горячее персонаж в утверждении своей чисто субъективной правды, тем явственнее иллюзия ее. Например, он утверждает: «Оказывается, душа Учителя жила своей собственной темной жизнью, о которой

я не имел ни малейшего представления. По сравнению с этой мрачной бездной все мои мелкие злодейства и пороки были настолько ничтожны, что я почувствовал себя уязвимым» [1; 240]. Это искусство заставить прямо высказанное звучать по принципу «наоборот». Всюду Досэн у него в контексте незаметности, неприглядности. Между тем выстраиваемый читателем ряд его благородных действий означает другое; и хотя действительно характеризуется внешней незаметностью, нравственная суть ее очень значительна. Это та незаметность – неброскость в добрых делах, которая предписывается дзэнской этикой. Непочитание старшего, тем более наставника, Учителя, воспринимается повсеместно в Японии как тяжкий грех.

В романе существенное место занимают коаны. Они предстают как одно из проявлений дзэнской системы мысли, но одновременно и в функции опосредованной характеристики ментальных и этических свойств Мидзогути. Коан ставит своей целью – вырвать адресат из привычного круга представлений, открыть ему «третий глаз», заставить, как говорит Судзуки, «вопросить свое внутреннее зрение» [3; 246] во имя открытия нового. Коан сопрягает в своей образности предельно конкретное и предельно отдаленное, которое глубоко в подтексте и лишь мерцает многими смыслами. У адресата должна быть не логическая изощренность в толковании, а внутреннее преображение-озарение. Для этого важно улавливать дух наставника – Мастера дзэн, как свой собственный.

В романе первый коан произносит Досэн после известия об окончательном поражении Японии – коан Нансэна об «убивающем и затем животворящем мече». Своей конкретной образностью он, естественно, далек от войны (все вокруг котенка). Но как мудро, без слов, метафорически он нацелен на ощущение абсурдности войны. Каждая деталь многозначна в этом смысле, она может и должна многоаспектно разбудить воображение слушающих. Но они ничего не поняли, в том числе и Мидзогути: «о поражении в войне не было сказано ни слова. Мы сидели совершенно сбитые с толку… святой отец ни словом не касается самого главного, а толкует лишь о каком-то зарезанном котенке» [1; 91]. Слепота кругозора! Броня непробиваемой обособленности, неспособности пробиться к ощущению «общего». В дальнейшем Касивага (не будем забывать, что он сын священника дзэн-буддиста) начинает примерять на себя роль мастера дзэн вначале в толковании Коана Нансэна, а затем собственного (о красоте как больном зубе). Касивага удивительно прозорлив – он видит Мидзогути насквозь «на пять шагов вперед». Движимый дзэнским стимулом скрытого наставничества, он и развертывает перед Мидзогути варианты

коанов, лицедействуя, играя, но все направляя на Мидзогути. Он постоянно, по собственному выражению, «подкручивает окуляры» для соответствия видения меняющихся настроений Мидзогути. Этим объясняется прозрачная закодированность коанов Касиваги и наличие в них прямых тезисных высказываний.

Так, для первого коана Касивага «видит» болезненную привязанность Мидзогути к Золотому храму, его притязания к нему, доходящие до мучительного бунта против храма, мешающего-де ему жить. Соответственно с этим в толковании коана многое изменено: прекрасный котенок теперь наделен красотой «исчадия ада»; поведение монахов, стремящихся, как и прежде, овладеть им, сопровождается философским рассуждением о нерасторжимой связи части и целого: «красота может отдаваться каждому, но не принадлежит она никому» [1; 159]. Болезненная сосредоточенность на красоте уподобляется поведению при болях гнилого зуба – вырвал и наступает облегчение. (Здесь Касивага видит Мидзогути «далеко вперед», предвосхищая будущие намерения его.) Нансэн применил свой меч, но это грубый и неэффективный метод – вряд ли возможно «выкорчевать» красоту. То есть явственно в толкованиях Касиваги звучит предостережение об опасностях болезненных фобий, легких переходов от нормы к «мечу» и «зубодерству». Мидзогути же, как обычно, увидел лишь верхушечную часть правды («у меня возникло подозрение, что приятель увидел меня насквозь»), но, не поняв главного, воспринял все это по принципу «наоборот» по отношению к намерениям Касиваги («издевается над нерешительностью моего характера») [1; 160]. Испугался Касиваги, а надо было бояться за себя.

Второе толкование коана Нансэна Касивага излагает, узнав об устремленности Мидзогути к практическому Действию, что это значит, он легко догадался. Мотив опасности для красоты, защиты ее становится главным. Здесь и философский довод с дзэнским противопоставлением Действия и Не-деяния с акцентом значимости только сознания и Не-действия: «Тебе не кажется, что красота, которой ты придаешь столько значения, только и жаждет сна и забвения под надежной защитой сознания?» [1; 223]. Прекрасная кошечка ищет спасения, монахи дерутся за право укрыть ее. Меч Нансэна предстает как орудие беззакония («не тот метод!»), насилия. Взмах меча означает гибель кошечки – красоты. Дзесю своей сандалией на голове хотел сказать, «что красоте надлежит мирно почивать, убаюканной сознанием». Реакция Мидзогути – приступ заикания и признание, что «Красота теперь – мой злейший враг!» В эту пору эволюция Мидзогути завершилась ницшеанским высокомерием:…«Я недоступен

ничьему пониманию». Он и мысли даже не может допустить, что кто-то будет обсуждать «мои поступки»: «для этого подходили только мои слова» [1; 196].

Эзотерическая форма коанов, богатая возможность переосмысления созданного, легкого перетекания одного в другое создают яркий эффект громадных параметров смыслообразования. При этом искусно используется прием дзэнской поэтики – югэн, когда явленное, бывшее на переднем плане, незаметно отодвигается, чтобы явить тайное, уже содержащееся в подтексте. Оно-то и является главным. На авторском (не персонажном!) уровне в итоге коанная иносказательность и многомысленность глубоко укореняются в пространстве современности, в общественных проблемах Истории, социума, этики человечества. Авторская интенция в этом направлении была заявлена в первом толковании Досэна, равно как и о возможности «слепоты» (слушающие ничего не поняли, не пробившись к смыслу иносказательности).

Роман должен быть прочитан как роман тревоги о судьбе естественного потока бытия, красоты жизни. В одном из верных прозрений Мидзогути Золотой храм предстает как аналог ее. В силу общественной насыщенности текста сожжение храма приобретает глобальный характер, а Мидзогути получает широкое измерение, становясь обобщенным образом, вышедшим из архетипа Герострата. Он вызывает ассоциации с теми легко узнаваемыми «преобразователями», которые, чтобы наглядно показать меру своего «размаха», обрушивают на красоту жизни свой меч и «зубодерство». Главное для них – восхититься лично содеянным, броским – а что может быть более поражающим воображение, чем уничтожение сути жизни – ее красоты. Любопытно, читал ли Мисима роман Т. Манна «Доктор Фаустус», или это просто летучий в мировой литературе мотив «зубодерства», но перекличка с Манном симптоматична, и она имеет объективно-исторические корни. Если у манновского Цейтблома прямая гневная инвектива против «зубодерства» – уничтожения нежелательных «опасных» элементов в современном мире в противоположность гуманной «терапии корней» в демократическом обществе, у Мисимы – в парадоксально-иносказательной форме тот же резкий выпад против тех, кто ради собственного успокоения готов «вырвать зуб» – в данном случае готов совершить преступление прежде всего перед самым ценным в жизни.

Это роман-предостережение от абсолютизации индивидуализма – стержня современного сознания. Весь комплекс нравственно-этических проблем в романе подчинен

видению причин безумных общественных актов. Эгоцентризм, высокомерие, отщепенчество подаются как главная дрожжевая основа для разбухания антигуманных склонностей и преступных действий. Акцентировка ценностей этического сознания японцев, их восприятие жизни как пути к «не-Я», слияние с общим Дао жизни по законам жэнь – человечности и многое другое звучат очень значимо и актуально. Финал романа дается в излюбленном аспекте эстетики Дзэн – открытости, незавершенности (подобно самой жизни).

Дзэн-буддизм очень снисходительно относится к тому негативному итогу, который получает человек в ходе своего жизненного опыта. Человек может и должен начать все снова, начать с нуля. В этой нулевой ситуации и находится Мидзогути в конце повествования. Он сам, и святой отец Досэн, и Золотой храм едины в приговоре несостоятельности: сам признал, что сжигать храм не надо было, настоятель пригрозил выгнать, Золотой храм не впустил в Вершину прекрасного. Какие возможности в будущем? Сумеет ли он преодолеть замурованность в эгоцентризм, ницшеанское «Я»? Финальные фразы стягивают в одну точку, с одной стороны – все прошлое Мидзогути, сожжение храма в настоящем, и с другой стороны – будущее. «На душе было спокойно, как после хорошо выполненной работы», – это в крайнем выражении его обычная, давняя неадекватность реакции, со слепотой на нее и с уходом в обособленное «Я». Вторая часть – «Еще поживем, – подумал я» [1; 309]. Здесь все-таки есть проблеск нового в будущем – он в местоименном выражении глагола: «мы», а не «я».

Лучший переводчик с японского, признанный специалист по японской литературе Г. Чхартишвили, подарил нам, русским читателям, прекрасный роман – подлинный шедевр мировой литературы.

Вопросы и задания

1. Удалось ли автору соединить традицию «бусидо» с интуитивно-творческим импульсом в изображении «красоты в смерти» мужчины при харакири, или мы, читатели, привносим в свое восприятие сугубо «западную» оптику?

2. От чего зависит возможность восприятия красоты по японской эстетике в романе «Золотой храм»?

3. Как представлена в романе значимость самой структуры зрения, оптики в видении реальности? Прокомментируйте в данном аспекте взаимоотражение главных персонажей.

4. В каком соотношении находятся становление личности

Мидзогути и групповое сознание японцев?

5. Может ли быть высшей реальностью акт сожжения Золотого храма в японской ментальности, авторской аксиологии?

Литература

1. Мисима Юкио. Золотой Храм. – СПб., 1993.
2. Чхартишвили Г. Жизнь и смерть Юкио Мисима, или как уничтожить Храм // Мисима Ю. Золотой Храм. – СПб., 1993.
3. Дайсэцу Судзуки. Лекции о дзэн-буддизме // Иностр. лит-ра. – 1991. – № 1.
4. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. – М.: АН СССР, Ин-т востоковедения, 1979.
5. Овчинников Вс. Сакура и дуб. – М., 1987.
6. Федоренко Н. Кавабата Ясунари. Краски времени. – М., 1982.
7. Юдзиро Накамуро. Зло и грех в японской культуре // Иностр. лит-ра. – 1997. – № 8.

Кобо Абэ (1925–1993)

«Женщина в песках» (1963)

Большая, серьезная литература именуется в Японии литературой «перекрестка»: основная дорога национальной специфики вбирает, скрещиваясь, многие иноземные явления. «Высоколобность» ярко представлена в творчестве Кобо Абэ, Киндзабуро Оэ.

Кобо Абэ – писатель, философ, автор многочисленных интеллектуальных романов: «Женщина в песках», «Сожженная карта», «Чужое лицо», «Вошедшие в ковчег» и др. Уйдя от почвенничества, антивоенной тематики ранних произведений, в названных романах он вводит широкий пласт фантастики. На стремление критики причислить его к литературе Fiction, он отвечает, исходя из современной значимости экспрессионистской условности, мифологизации, призванной подчеркивать сущность явления: «Я не считаю себя фантастом, более того, я не считаю, что фантастику следует выделить как жанр или вид литературы. Вся литература ведет свое начало от мифологии, а мифология сродни современной фантастике» (Иностранная лит-ра. – 1967. – № 1).

Большое место в его романах занимает экзистенциалистская проблематика, свидетельствующая об интересе философа Кобо Абэ к работам Сартра, Камю. Предельная отчужденность, одиночество многократно зафиксированы в романе «Человек-ящик», сложность идентификации личности – в романе «Чужое лицо», мучительство взаимоотношений «я – другие» – в «Сожженной карте», проблемы свободы выбора – в «Женщине в песках».

Проблема взаимоотношений человека с окружающим миром, вопрос о месте человека в этом мире, о жизненном предназначении – главная тема произведений Кобо Абэ, сочетающего в своем творчестве японское мироощущение и черты западной философии.

В романе «Женщина в песках» – черты экзистенциализма заявлены на уровне фабулы, в исходной ситуации. Скромный учитель, любитель-энтомолог Ники Дзюмпей отправляется в пустыню на поиски нового вида «шпанской мушки», что должно вырвать его имя из безвестности, безликости, сделав знаменитым, вечно вписанным в атлас значимых открытий. Серым будням будет положен конец. Но все оборачивается парадоксальной

нелепостью: он попадает в плен, заключен в песочную яму и сталкивается с полной несвободой, кабальной обреченностью. Он помещен в замкнутое пространство и оказывается в положении жертвы в необычной «пограничной ситуации». Ситуация структурно совпадет с обитателями «Чумы» А. Камю, героями Сартра из «Мертвых без погребения».

На уровне жанра от экзистенциализма – тяготение к обобщенности притчи. Место, время действия неопределенны. Персонажи – Мужчина и Женщина. Имя главного героя мы узнаем, по сути, в конце произведения, женщина же так и остается без имени. Повествование предстает как двухуровневая система: конкретно-индивидуальный облик предметов, явлений легко перетекает в восприятии в нечто обобщенно значимое с безмерностью пространства и времени, становясь метафорой, символом жизни (сравните с «Чумой»).

Амбивалентность значений особенно явственно проступает в поэтике песка. С одной стороны, акцентируется натуралистически созидаемый, конкретно явленный в физических ощущениях его облик – 1/8 миллиметра, – всепроникающий, со скрипом на зубах, прилипающий к каждой поре: кожа задыхается под слоем пота и песка; еда, сон, секс – постоянные встречи с песком, с неизменным желанием отторжения, избавления от него.

Но, с другой стороны, песок предстает как некая инфернальная сила: где бы он ни был, в любом месте земли неизменно он будет той же формы – 1/8 миллиметра; любой камень непременно превратится со временем в песок. Конкретное материально-физическое проявление его отбрасывает в тексте широкое метафизическое иносказание. Его непреложная агрессивность, невозможность игнорировать ее становится символом власти жизненных обстоятельств, со всех сторон с железной неотвратимостью наступающих на человека (пренебречь систематическим выметанием с чердака, и песка там окажется столько, что рухнет потолок). Кобо Абэ полемичен по отношению к экзистенциалистской идее индетерминации в отношении к обстоятельствам (детерминизму они противопоставляют полную свободу выбора). Кобо Абэ зорче, диалектичнее – он не может не видеть железной необходимости. В философии Ники Дзюмпея песок олицетворяет «само движение», необратимое и разрушительное, является символом неустойчивости всего земного.

«Такие же потоки песка погребали, поглощали процветающие города и великие империи. А города, воспетые Омаром Хайямом… В них были портняжные мастерские, были лавки мясников, базары. Их опутывали, густо переплетаясь, дороги,

которые, казалось, ничто не сдвинет с места… Древние города, в незыблемости которых не сомневался ни один человек… Но в конце концов и они не смогли противостоять закону движущегося песка диаметром в одну восьмую миллиметра» [1; 48].

Песок предстает как символ засасывающей человека повседневности, однообразия серых будней. «Бесплодность песка, каким он представляется обычно, объясняется не просто его сухостью, а беспрерывным движением, которого не может перенести ничто живое. Как это похоже на унылую жизнь людей, изо дня в день цепляющихся друг за друга» [1; 28].

Олицетворяя жизнь, песок вбирает в себя диаметрально противоположные начала: воплощение сухости – он может запросто сгноить дерево (и потом хоть огурцы там сажай, как утверждает женщина), разрушитель всего, песок – великолепный строительный материал, который деревня продает во имя выживания. Он же – источник чистоты (песком можно смывать грязь). Жизнь – песок таит в себе как позитивные, созидательные силы, так и разрушительные.

Таким образом, амбивалентный облик песка не позволяет реализовать в тексте экзистенциалистскую идею абсурдности бытия в той абсолютной форме, которая подавалась ими. Кобо Абэ с самого начала вносит хотя и малые, но коррективы. Романное движение, эволюция главного героя подчиняются накоплению выдвинутой в начале художественной аргументации амбивалентности бытия. Ставшая главной, персонажная линия в повествовании структурно реализует дважды упоминаемый в романе принцип ленты Мёбиуса (движение по ее поверхности приводит к диаметрально противоположному в итоге положению). Она – визуальный облик эволюции Ники Дзюмпея, связанной с определением своего места в потоке жизни. Его «пограничная ситуация» органично включает ряд экзистенциальных проблем. Это прежде всего проблема свободы.

Оказавшись в яме, он воспринимает ситуацию заточения как абсурдную: «Но все-таки это немыслимо. Какое-то выходящее за всякие рамки происшествие. Можно ли загнать в ловушку, как мышь или насекомое, человека, внесенного в посемейный список, имеющего работу, платящего налоги и пользующегося правом на бесплатное медицинское обслуживание? Невероятно. Наверное, это какая-то ошибка» [1; 49]. Он воспринимает себя как человека свободного, социально значимого, он почти уверен, что его будут искать. Он также не замечает, что его «Я» в «большом мире» отчуждено знаками-функциями (он их перечисляет, не видя отчуждающей сути). Лишь постепенно он осознает, что нынешнее его положение ничем не отличается от прежнего, якобы

«свободного» существования в мире, где «господствует уверенность, что человека можно стереть, как мел с грифельной доски».

Львиная доля эпизодов в тексте отдана проблематичности идеи абсолютной свободы выбора, которая была так возвеличена западной философией. Только вначале Ники Дзюмпей был упоен верой в нее: «Настоящий мужчина сумеет убежать, разрушив сколько угодно стен из стали и железобетона» [1; 52]. И он бросает все свои незаурядные силы во имя непреложности своего выбора – во что бы то ни стало выбраться из западни. Он пробует самые разные возможности, но итог их каждый раз безнадежен. Так, к примеру, он решает срыть отвесную крутую стену песка, но подрытая лавина едва не погребла его; саботаж против уготованной роли «рабочей лопаты», но враждебная сторона ломает его волю лишениями еды и воды: мучительная жажда в жару раздавливает человека своей пыткой, и он берет в руки лопату.

За всем этим – фатальное действие несокрушимой силы, превосходящей способности человека. К ней присоединяется прихотливая роль случая, ломающего планы, превращающего человека просто в игрушку стихийных сил хаоса (сколько усилий, сноровки, чтобы превратить ножницы в якорь для самодельной лестницы и только вдруг, непонятно почему, получилось; вырвался на волю, но случайно заблудился, оказался в зыбучих дюнах, и вот он тонет в них, крича о помощи: «Помогите! Обещаю все, что угодно!» «На краю гибели не до оригинальности. Жить во что бы ни стало – даже если твоя жизнь будет в точности похожа на жизнь всех остальных, как дешевое печенье, выпеченное в одной и той же форме!» [1; 33].

Кобо Абэ, говоря о поражении героя, делает очень многое, чтобы смягчить это утверждение. Он использует самый главный природно-биологический аргумент – вечный зов жизни, ту над всеми и вся возвышающуюся правду вселенского бытия, в силу чего и возможны его вечное движение и развитие.

Поражение (как и «упадок» в природе) не означает в биологическом универсуме гибели, а лишь преддверие нового витка жизни. Кобо Абэ лишает своего персонажа однозначно романтического ореола экзистенциалистского героя в системе изображения его свободы. Биологический коррелят делает его более сложным, жизненно убедительным. Биологический аспект изображения характерен у Кобо Абэ и для других важных сторон проблематики романа. Не случайно Ники Дзюмпэй по своим увлечениям энтомолог, который постоянно размышляет о близости законов в жизни насекомых, животных и человека.

Особенно его занимает приспособляемость к среде, от чего зависит живучесть любого вида. В романе – эпизод с пауком, который приспособился ловить добычу, пользуясь светом лампы, на излучение которой летели бабочки. И он уже имеет преимущества перед другими пауками, так ловко приспособившись. Пространные пассажи Ники Дзюмпэя о мухах, животных пустыни падают отсветом на жителей деревни, на период «приспособления» Ники Дзюмпея. Подобная «живучесть» подается в романе с минимальной снижающей иронией. Не надо забывать, что в ментальности японцев искусство приспособления занимает значительное, творчески осмысляемое позитивное место. Не случайно в спортивной борьбе у японцев предпочтителен не яростный натиск искусных приемов, а почти неподвижное сопротивление им, которое держится на приноравливании, приспособляемости к атаке (Карелин при всем мастерстве, энергии боя получил второе место, уступив первое японцу, внешне пассивному, лишь сдерживающему натиск). У Ники Дзюмпея «приспособляемость» тесно связана со стремлением вырваться, найти способ для этого, использовать закон вероятности, который гласит, что результат прямо пропорционален количеству усилий, и потому он мастерит, казалось бы, что-то эфемерное, т. е. сложное устройство – ловушку для вороны, которой может быть уготована роль голубя. Безвыходность как стимул творческих исканий. В результате ему явлена живительная способность песка (сухой песок может продуцировать воду!). Рационально проницательный ум Дзюмпея открывает механизм гидродинамической циркуляции воды в песке. Теперь он обрел свободу, независимость, «возможность билета в оба конца».

Таким образом трагедия поражения вывернута парадоксально наизнанку в романе Кобо Абэ. Приспособление же имеет существенную оговорку: «Приспособляться можно до определенного предела. Причем это должно быть средством, но ни в коем случае не целью. Одно дело разглагольствовать о зимней спячке, а другое – превратиться в крота и убить в себе всякое желание выйти на свет» [1; 141].

Этот ракурс повествования в своей глубинно потаенной, иносказательной сути содержит прямые аллюзии на своеобразие национальной специфики Японии в отношении к «матовым» ситуациям в климате или в политике. В связи с природой философ Вацудзи Тацуро пишет: «Именно в нашем отношении к тирании природы мы с самого начала оказываемся вовлеченными в общие мероприятия по предупреждению и защите от тирании» (цит. по Г. Злобину, 1; 9). Поражение во Второй мировой войне

столь же масштабно мобилизовало силы нации во имя преодоления «ямы».

Звучание мотивов японской ментальности особенно явственно в изображении женщины. Не случайно наименованием романа она поставлена в его центр. Внешне она на обочине пространства действий Ники Дзюмпея, но в любой ситуации она выступает в функции зеркала нравственной сути его поступков, стремлений. Каждый из них представляет два разных отношения к жизни. Она упорно (чаще всего молчаливо) держится за свою правду, за пусть и драматически сложившийся уклад (там, в большом мире ей было не лучше), он же упоен иллюзией «свободного человека», украденной у него, и потому обрушивает на все свою слепую ярость. Ему только предстоит прозрение, долгое и трудное, и отдельные реплики, реакция Женщины станут неафишированными знаками происходящих в нем изменений.

Так, его поведение в начальной серии эпизодов определяется его предвзятым мнением, что она в сговоре с его захватом, что она, подобно шпанской мушке, уготовила ему ловушку. Ощущая себя жертвой, он в попытке вырваться (саботаж, жестокое связывание женщины) превращает теперь ее в жертву, становясь палачом в борьбе за свою свободу. И Дзюмпей в глубине души испытывает чувство неловкости. Они оказались уравненными во многом. Перед нами экзистенциалистская структура (палач и жертва меняются местами). Но в дальнейшем она отодвигается на задний план, чтобы акцентировать иной аспект во взаимоотношениях «я – другой»: традиционно гуманистический, раскрывающий во взаимообогащении реализацию индивидуальности. Так Ники Дзюмпей постепенно начинает видеть в женщине истинное, ценное, внушающее удивление и главное – побуждающее видеть новое, прозреваемое сквозь пелену привычного. Нагота во время сна – не во имя соблазнения мужчины, а естественная необходимость приспособления к «тирании песка», обжигающего кожу под одеждой; привязанность женщины к своему жалкому дому, который в брезгливом гневе готов разрушить Ники Дзюмпей, – это, оказывается, исконно человеческая, вечная обреченность не покидать место захоронения близких (где-то рядом с домом погребенные тайфуном ее муж и дочь). Женщина произносит в ответ на действительно верную оценку Дзюмпея ужасных условий жизни в деревне: «… у нас строго придерживаются заповеди: “Будь верен духу любви к родине”».

– «А что это за дух?

– Дух любви к тому месту, где ты живешь» [1; 41]. Эта

знаменитая японская приверженность находит в романе отголосок и в сюжете «запрета бегства», отданном дискурсу женщины.

Существенно меняется у Ники Дзюмпея восприятие тяжелого труда женщины. Вначале ему диким, абсурдным представлялась его инфернальная непрерывность, всепоглощающая зависимость от него, постоянная железная необходимость терпеть и приноравливаться. Но вот перед его глазами проходит каждодневный ритм занятий женщины с ее убежденностью, что не сделанное вовремя грозит бедой (стоит хоть раз не вынести вовремя песок с чердака, и потолок может рухнуть под его тяжестью). И главное – за всеми ее делами чувствуется уверенность женщины, что благодаря труду порядок, покой в ее жизни не будут нарушены.

Не случайно в памяти Дзюмпея всплывает метафизическое высказывание одного лектора о парадоксальном свойстве труда – его самоотрицании: «Нет иного пути возвыситься над трудом, как посредством самого труда. Не труд сам по себе имеет ценность, а преодоление труда трудом… Истинная ценность труда в силе его самоотрицания…» [1; 109]. Отрицание отрицания. Суть его, видимо, в том, что противодействующая энергия труда непрерывно находит применение во все возобновляющемся рывке, схватке со стихией бытия, что в итоге дарит краткий миг равновесия между противоположными сторонами. За трудом встает вечная железная необходимость, которая привносит в жизнь удовлетворение и гордость, требуя полной самоотдачи. В связи с этим вспоминается японский фильм «Голый остров», где семейная чета на утлой лодчонке упорно привозит издалека малость земли на голые скалы. Фильм почти до конца без слов. В итоге участок плодоносящей земли невелик, но подчеркивается главное – та духовная энергия, которая двигала ими, вставая победно над тяжестью труда.

Женщина изображена в романе в естественной сопричастности природе – она слита с ней, и чувствует себя, как рыба в воде. Почти по-звериному она чувствует малейшие признаки угрозы или благорасположения и умеет извлечь из этого пользу, борясь ли, приспосабливаясь, или по-домашнему «приручая» песок. Возникает в романе-притче художественная иллюзия, что женщина близка всему мирозданию. Частный пример: только что освободившись от веревочных пут, которыми она была связана Ники Дзюмпеем, ни словом не обмолвившись о происшедшем, она спрашивает: «Звезды взошли?.. Если к этому времени звезды еще не взошли, особо сильного ветра не будет…» [1; 84], и, следовательно будущий поток событий в жизненном

пространстве женщины и других людей будет протекать соответственно по-особому. Ники Дзюмпей не скрывает своего удивления и признания этой провидческой способности женщины, в силу которой ей, не чуждой миру, по-своему «уютно» в нем.

Роман насыщен остро драматическими коллизиями, используемыми детективом, приключенческой литературой (коварная ловушка, обманный захват; использование заложников; изощренный побег, смертельная западня…). Фабульная линия, действие отданы автором главному персонажу – Ники Дзюмпею. Женщина предстает более в функции сострадательного персонажа. Она движется как бы в тени героя. Но автор виртуозно играет в романе нарративной техникой «двойной оптики», в результате которой персонажи, подаваемые параллельно, постепенно перемещаясь, существенно меняются местами. На глазах читателя обе фигуры, и женщина прежде всего, теряют бытовой, «ямочный», натуралистический абрис, приобретая онтологическую семантику в соответствии с жанром притчи.

Женщина явлена скупо, со сдержанной художественной выразительностью недосказанности – это лишь ее краткие реплики, жесты, позы, молчаливая реакция на происходящее. Поэтика пластического живописания, а не «говорения» определяет наррацию художественного пространства женщины. В центре авторской интенции – постепенное раскрытие духовной значительности женщины, глубоко укорененной в бытии. Она предстает как самое ценное в нравственном устройстве жизни. В мрачный дом на песке, «в песках» (который, как обычно у К. Абэ, – из арсенала «натуралистической символики») благодаря женщине, вопреки всему привносится возможность удовольствия – физиологического, биологического плана (еда, купание, блаженство отдыха после адской работы, наслаждение сексуальной близостью), но главное – это духовный свет женщины: ее ничем не поколеблемая благожелательность; в драматических ситуациях неизменна ее умиротворяющая реакция, переключение происходящего в регистр доброты (в ответ на гнев Дзюмпея – «Я приготовлю обед?»). Как нечто незыблемое в ней, буквально на уровне природного рефлекса представление о добропорядочности, естественном нормальном поведении. Так, запланированное жителями деревни секс-шоу с выгодой торга сорвалось благодаря женщине. В борьбе с Ники Дзюмпеем она оказалась нравственно выше его, сильнее в прямом и переносном смысле, не принимая, не подчиняясь грязной агрессии: «Не иначе с ума сошли… Просто разум потеряли! Ну разве можно такое делать! Я же не помешанная» [1; 149].

Онтологический ракурс в изображении женщины имеет в конце ее фабульной линии всеохватный итоговый символ – единственный жест Ники Дзюмпея: когда женщину увозили в больницу, он, расставаясь, гладил ей живот. Бытовой, медицинский уровень смысла (реакция на муки кровотечения) отодвигается приемом фокализации – акцентом фокуса наррации – «единственный» жест – в силу чего семантика его преображается. В ментальности всех народов «живот» воспринимается как средоточение жизни (в русской культуре это подчеркивается созвучием «живот» – «живет» – «жизнь»). Жест Ники Дзюмпея как объективная манифестация его психической реальности несет в себе признание того, что женщина – основа всего самого значимого на земле. Не случайно именно она включена в название романа – «Женщина в песках», т. е. «Женщина в жизни».

Львиная доля текста у К. Абэ отдана экзистенциалистской проблеме «я – другой» в полемическом освещении по отношению к афоризму Сартра «Ад – это другие». Он утверждает: «Помимо сартровского «другого» есть «другой» – ближний в христианском смысле слова, – хотя христианство, абсолютизируя идею другого, тоже приходит к чему-то ложному» (из интервью. Цит. по Г. Злобину, 1; 7). Эволюция Ники Дзюмпея во многом диаметрально противоположна сартровскому утверждению: в итоге он обрел узы человеческого родства с «ближним» (женщиной), «увидел», признавая, других и благодаря этому обрел подлинную гуманную индивидуальность, не поступаясь суверенностью «Я».

Наррация в романе фокализацией точки зрения Ники Дзюмпея, господствующей в тексте, передает напряженность его исканий. Кобо Абэ отдает дань западному структурализму, моделируя духовные поиски Ники Дзюмпея как ленту Мёбиуса – круг, где движение возвращается к его источнику – субъекту, оказавшемуся в положении, где верх и низ поменялись местами. Поток сознания мужчины вбирает воспоминания (начало круга) и реалии настоящего художественного времени, завершая круг. Притча Кобо Абэ включает в себя некоторые черты социального романа в той части, где размышления Дзюмпея отмечены социальным критицизмом, образующим первый уровень семантики текста (над ним онтологический ракурс).

Критике социальных устоев подвергается, казалось бы, самое глубинное в существовании человека – сфера пола, сексуальное сознание. В изложении Ники Дзюмпея она искажена взаимообусловленностью социальных и телесных практик, их «институционной социализацией». В этой концепции угадывается

знакомство К. Абэ с идеями знаменитой «Истории сексуальности» М. Фуко. Дзюмпей утверждает: «Половые отношения уподобились сезонному билету на пригородный поезд: при каждой поездке обязательно компостировать… Проверка… до невероятности обременительна. Требуются самые различные документы… – (перечень их в тексте внушителен и подается в поэтике абсурда): «контракты, лицензии… пропуск… страховой полис, декларация о доходах, квитанции… Из-за этого половые отношения оказываются погребенными под грудой документов, как личинки бабочки-мешочницы» [1; 98]. Ники Дзюмпей вспоминает отношения с женой как рационализированный обряд, из которого чувственность вытекла источившись, предав забвению некогда бывшую страсть. Общие размышления о любви в мире содержат констатацию явного или скрываемого неблагополучия: «фальшивый вексель» при сделке; неудовлетворенность, порождающая духовное насилие, так называемая «свободная любовь», где по сути под благовидным предлогом до предела рационализируют взаимное насилие» [1; 99].

В романе Ники Дзюмпей, преодолев предвзятое суждение о женщине (собирается-де завлечь его в ловушку, как шпанская мушка), оказывается затем охваченным естественным природно-чувственным влечением к ней. Женщина представлена как чуткий резонатор сексуальных ощущений мужчины, не позволяя себе никакой рисовки, искусственности; думая о ней, Ники Дзюмпей называет ее настоящей женщиной. Их чувственный порыв подается как проявление самой биологической природы, телесности человека. Он оказывается самым реальным актом осознания человеческого родства, самым естественным напоминанием о близости другого, потребности в нем. Он отбрасывает назойливую, всепроникающую тиранию песка и все социальное, разделявшее их прежде.

Подлинная любовь подается как самое хрупкое в жизни, нуждающееся в неустанной бережности: «Будем каждое утро тщательно разглаживать любовь утюгом… Разгладишь складки – и она опять как новая… И как только она становится новой – тут же начинает стареть…» [1; 99] – Непрестанный круговорот! И нет романтической веры в идеальную реализацию его – «шипы смерти падают с небес» [1; 99].

Кобо Абэ всю жизнь потрясенно воспринимал антагонизм, нищету. В Японии официально было объявлено об исчезновении отверженных, но реально парии общества были. Деревня в песках, изображенная в романе, – не фантастическая гипербола, а концентрированное выражение социального неблагополучия в обществе. Категория индивидуализма, эгоцентризма как

средоточие социальных бед – в центре романа. Из романа следует, что сами интеллигенты своей сосредоточенностью на своем «Я» несут отчуждение от других, не признавая их равными себе. Так, Ники Дзюмпей, вспоминая, признается, что истинной причиной его мечты стать писателем было «стремление стать кукловодом и тем самым отделить себя от остальных марионеток» [1; 85]. Он помнит свои рационалистические доводы, оправдывающие безразличие к обездоленным – их слишком много: «Если каждый раз спасать ближних, умирающих от голода, ни на что другое времени не останется…» [1; 94].

Оказавшись в яме и воочию увидев ужас происходящего, он вначале загорается официальными проектами ликвидации бедствий деревни, но его убеждают, что, пока появится комиссия, инспекция и т. д., их деревня будет засыпана песком. Постепенно Дзюмпей начинает понимать социальную суть происходящего: рабы, дешевая рабочая сила, нужны обществу как воздух. Оказывается, в бедственном положении деревенской артели заинтересованы строители города, которым выгодно покупать по низким ценам их песок. Это подается не как исключение из правил: во время побега Дзюмпей видит вдалеке на краю деревни хоть и жалкий, но оазис: «Сосновая рощица, правда редкая, и что-то похожее на пруд…». Черепичные, оцинкованные, тесовые крыши. «И вот, для того чтобы сберечь этот жалкий клочок земли, несколько десятков домов у побережья обречены на рабскую жизнь» [1; 119]. Перед нами зеркальный слепок большого мира, тем самым Кобо Абэ структурно воссоздает главную доминанту социального устройства любого общества – противопоставленность богатства хозяев и бедности рабов. В романе звучат экзистенциалистские идеи ответственности каждого за существующий трагизм, причастности всех к неблагополучию мира. Как недолжное существование осмысливается жизнь тех, «кто затыкает уши, чтобы не слышать истошных криков о помощи, доносящихся из сточных канав и выгребных ям…» [1; 111]. Чтобы не думать, люди на всю мощь включают телевизор, покупают акции, страхуют жизнь…

Ники Дзюмпей постепенно осознает свою индивидуалистическую вину перед жизнью, перед деревней. Раньше он считал себя жертвой деревни, в то время как жертвами общества были они и это он в долгу перед ними. Ему открывается причастность ко всему в мире, чувство личной ответственности за все происходящее, за свое место в мире и сам мир. В итоге пространство Ники Дзюмпея обогащается автором поэтикой символов. Так, семантика открытия Ники Дзюмпея – песок может быть источником воды – смыкает народный миф о живой воде, ее

возрождающей чудесной силе, и авторский, где «песок» – жизнь в ее амбивалентности. То есть жизнь может иметь животворящий источник, который неотделим от нового человека: «Перемены, происшедшие в песке, были в то же время и переменами в нем самом. В песке с водой он словно обнаружил нового человека» [1; 153].

Являясь притчей, роман вбирает в себя большой массив нравственно-этической проблематики. В ней звучат и провидческие аспекты будущего мира, где взаимосвязанность «воды» – основы жизни, рождающей Нового человека, равно как и Новый человек, который определяет ее основы, – диалектика Истории.

Богат семантикой последний штрих в изображении Ники Дзюмпея: открыв «воду», он обретает твердое жизнестояние, чувство свободы, независимости, самозащиты – теперь его не страшат насильственные меры артели, в руках у него «билет в оба конца» и в любой пункт назначения и, главное, есть озабоченность жизнью других: о своем открытии он расскажет им и «благодарнее слушателей, чем жители деревни, ему не найти» [1; 154]. Перед нами суверенная человеческая личность в ее мужской ипостаси – настоящий Мужчина (поэтому он существует в романе в основном без имени).

Последние слова официального сообщения о смерти пропавшего без вести Ники Дзюмпея несостоятельны – на глазах читателя он обрел душу живую и для будущей жизни, которая включена в открытый финал романа.

Вопросы и задания

1. В чем просматриваются аллюзии на «Чуму» А. Камю, «Затворники Альтоны» Ж.-П. Сартра в романе К. Абэ?
2. Где ставятся полемические акценты в проблематике экзистенциализма?
3. Почему роман назван «Женщина в песках»? Ее место в повествовательном поле романа.

Литература

1. Абэ Кобо. Женщина в песках. – М., 1988.
2. Злобин Г. Дорога к другим – дорога к себе: предисл. // Кобо Абэ. Женщина в песках. Чужое лиц. – М., 1969.

Кэндзабуро Оэ (р. 1935)

«Я один из писателей, стремящихся создать серьезные литературные произведения, противостоящие тем романам, которые всего лишь удовлетворяют запросам потребителей культуры…» (из нобелевской речи).

Кэндзабуро Оэ – гордость национальной культуры Японии. Ему, второму японскому писателю (после Кавабата Ясунари), в 1995 г. вручают Нобелевскую премию. Траектория его творческого пути идет по все расширяющемуся масштабу от частных судеб до эпики вселенского бытия. Оэ – простой деревенский юноша, познакомившись с экзистенциализмом, сосредоточивается вокруг проблемы отчуждения, идентификации личности. Его первые произведения – «Содержание скотины» (1958), «Футбол 1860» (1967), «Опоздавшая молодежь», «17-летний». В них Оэ начинает центральную тему всего творчества – жизнь подростков, молодежи. Затем властно в его жизнь и творчество входят события Второй мировой войны, Хиросима, Нагасаки, американская оккупация, все политические и экономические сложности XX в., проблемы диалога между культурами и социоструктурами. Никто из японских современных писателей не дал такого широкого анализа социального и нравственного состояния Японии и мира, как Оэ в своих романах «Записки пинчраннера», «И объяли меня воды до души моей», «Игры современников», «Пылающее зеленое дерево». Не случайно свою нобелевскую речь Оэ назвал «Многосмысленностью Японии рожденной» (Аймай-на Нихонно ватакуси), как и Кавабата, трудно переводимой частицей «но», подчеркивая общность, единство с Японией. Оба свидетельствуют о своей причастности, один – «красоте Японии», другой – «двойной Японии». И в речи Кэндзабуро Оэ подчеркивает принципиальное различие между ними: Кавабата вне всякой двойственности, он воплощает то единое, что хранит традиция Японии, он же – в горниле современной жизни, противоречивой, вбирающей многие смыслы, которые трудно поддаются упорядочиванию.

Свои эпические современные интенции Оэ облекает в экзистенциалистские, деридианские философские понятия, сочетая их с глубинно историческими представлениями японцев, гордившихся, и не без основания, своим единством, единой японской душой (Ямато дамасий), «единым телом государства» (кокутай) – единством как следствием соблюдения Закона вселенского равновесия («ва», этим же иероглифом пишется древнее название Японии – Ямато – страна, призванная нести

гармонию в мир). Оэ своим творчеством осмелился обозначить рубеж утраты идентичности этого самоощущения нации – XX в. Нарушены равновесие, гармония, традиционная Середина. В стремление двигаться навстречу к Середине вторгается нечто противоположное – нигилизм, который держится на принципе властвования одного над другим, начале «архе», подчинении второстепенного главному, «периферии» «центру», т. е. вместо единства утверждается один, что ведет к двойственности.

Оэ, объясняя истоки своего творчества, из кладовой культуры вспоминает множество имен, он «вскормлен» многими, но особо выделяет бескомпромиссную честность Оруэлла, масштабность Фолкнера, дерзость Сартра. «Писать я учился у русской литературы. Разумеется, не я один», – утверждает Оэ в «Письме японца, учившегося у русской литературы». «Достоевский стал одним из самых необходимых мне писателей» [1; 19]. Первая в жизни Оэ литературная работа – книжка «”Братья Карамазовы” для детей». Сюжетные реминисценции из «Братьев Карамазовых», «Идиота» включаются и в текст романа «И объяли меня воды до души моей». Но главное – «полифония Достоевского, о которой писал Бахтин», – делает признание Оэ. Действительно, она по сути синоним «многосмысленности» Оэ.

Лучший роман Кэндзабуро Оэ, принесший ему мировую известность, – «И объяли меня воды до души моей» (1973), который известен в переводе как «Потоп достиг до души моей», поэтому часто кратко он именуется «Потоп».

Центральная глобальная проблема в нем – отношение человека к Природе, к планете, на которой он живет. Оэ озабочен тем, чтобы в его романе были тотальные, всеохватные образы, которые скрепляли бы главные структурные линии романа. Прежде всего это фигура главного персонажа, который предстает как Ооки Исана, что означает «большое дерево, отважная рыба». Он будет показан в романе в соответствии с концепцией личности в экзистенциализме: в неповторимости, во все меняющихся ситуациях свободы выбора, постоянном развитии. Традиционное повествование в третьем лице включает главного героя и как наблюдателя, и как исповедующегося, и он актант происходящего. В итоге он причастен к различным сферам бытия: к миру Природы, деловых кругов (он бывший секретарь тестя – крупного воротилы); к преступному миру подростков, с которыми он связал свою жизнь; к беспощадному механизму политики «национальной обороны» (он оказывается свидетелем и жертвой уничтожения «вредных элементов» общества).

Одна из главных линий в романе – эволюция Исана от причастности к преступлению к отшельничеству – и затем к

действию во имя добра. Она включает в себя мучительные поиски пути добра в несовершенном мире. Тем самым на высшем философском уровне персонаж глобализируется, приобретая архетип человека в Пути на арене Истории.

На первых страницах романа Исана представлен в сугубо частном модусе. Он живет в затворничестве в бывшем атомном бомбоубежище, уединившись со своим умственно неполноценным сыном, пятилетним малышом. Для взрослых раздумий в бункере Исана, пробив железобетон, сделал квадрат обнажившейся земли (30 на 30 см), чтобы по щиколотку опускать ноги в нее. В изображении отношения Исана к сыну есть некоторые автобиографические реалии Оэ и многое от того, что свойственно японцам как нации. В своей нобелевской речи Оэ почти сразу поделился с Комитетом своей радостью – его умственно неполноценный сын удостоен награды как композитор.

В тексте великолепно передана постоянная подсознательная и явленная в мыслях связь с затемненным сознанием ребенка, а вход к нему – тонкая ниточка. Акцентируется так значимое для японцев чувство саморастворения во всем живом на земле: деревьях, цветке, ребенке тем более. Дети в Японии боготворимы. На протяжении веков они воспринимаются как камертон добра для взрослых, которые своим поведением, примером воспитывают необходимые качества. Приведу широко известный факт: в 1945 г. после поражения Японии император написал: «Мы потерпели поражение, потому что плохо воспитывали своих детей», и сам вручил или разослал всем учебным заведениям это послание.

В романе Оэ пятилетний малыш не случайно имеет имя Дзин, что значит «человечность». Мы легко узнаем в нем сына Оэ – Хикари (что по-японски «свет»). Дзин в романе – в центре повествования. В нем обобщен облик ребенка как воплощение чистоты, невинности и отражения доброты, окружающей его. Эта двухсторонняя гармония предельно важна для дальнейшего развития романной линии. Дзин на протяжении всего романа выступает в функции проявителя нравственной сути, ее возможностей у персонажей, а также тенденций в развитии общества, все ниже и ниже спускающегося к варварству. Первое воплощено в подростках с изломанными судьбами, в обществе которых значима лишь их «инаковость», ненависть к «чужим». Но, узнав Дзина, многие из них открываются с новой, неожиданной для самих или постороннего взгляда, стороны. Так, убедившись, что Дзин неизменно искренне доброжелателен, Бой удивленно произносит: «Дзин ко всем относится одинаково хорошо». Бой вспомнил тем самым одну из основных заповедей японцев в общении с другими. Инаго оставила проституцию, являя собой

заботливую мать для Дзина. В жизнь Боя входит неведомый ему раньше мир чувств. Открытость, мягкость, доверие Дзина ко всему побуждает его пережить тот ужас, который испытал бы Дзин, ничего ни понимая, если бы на него напала собака.

Человечность, сострадание предстают как экзистенциальные основы жизни, глубинной природы человека, пронизывая своим светом все жестокие сцены романа, реализуя в его микрокосмосе вселенский закон равновесия, который с древних времен почитают мудрецы Японии. Человечность и долг – это то, на чем держится мир, это вселенские силы, от которых зависит порядок в космосе. Если человек утрачивает эти качества, нарушается всеобщий порядок. В тексте эти философские построения конфуцианцев получают термин «естественная структура», так значимая для мира. Мир в целом и каждый человек в отдельности – естественная структура, которую нельзя нарушить, ибо пострадает весь организм. Авторская интенция в романе – показать, что она чудовищно нарушена: мир у последней черты, накануне гибели. Это вынесено и в название романа – строке из Апокалипсиса о поднявшейся уже до груди воде потопа.

Главный герой романа Ооки Исана показан человеком, осознавшим разлад в «единой структуре» мира. Он наделен родовой чертой японцев: способностью к саби – внутреннему самоотождествлению с красотой всего земного, но она у него утонченно обострена автором – это какая-то сверхчувствительность до потрясенности, ибо малейшее явление включается в связь с общим. «Пока почки были заключены в твердые серо-коричневые панцири, он чувствовал себя в безопасности, будто и сам, как веретенообразная зимняя почка, прикрыт таким панцирем. Но когда из панциря начинало пробиваться нечто удивительно беспомощное – мягкие зеленоватые листочки, он дрожал от неизъяснимого страха, страха за сотни миллионов почек, которые попадали в поле его зрения. Разве не рушился мир, когда неумолимо жестокие птичьи стаи начинали клевать мягкие соблазнительные почки?» [2; 27]. Выкорчеванная магнолия, вырванные молодые дубки, уничтожение лесов на всей планете вызывают у Исана физическую боль, ощущение, что он умирает сам.

Судьба китов стала такой же его болью. Мотив китов, каким он представлен в романе, имеет в основе реальный биографический факт – встречу Оэ с человеком, который ездил по стране, демонстрируя подводные съемки китов, их крики, похожие на плач. Эта встреча стала импульсом для замысла романа. Оэ «в стороне» от «Моби Дика» Мелвилла, где кит – воплощение «мирового зла», от «Бога китов» японского писателя

Контиро Уно с его апологией схватки силы человека и могущества кита. У Оэ кит – посланец Природы, жертва человека и одновременно его двойник по общей судьбе.

В романе Исана «посвятил себя бесконечному разглядыванию фотографий китов, слушая записанные на пленку их голоса». Через эту субъективную сосредоточенность Исана автор развертывает проходящий через весь роман тотальный, все объединяющий мотив китов и деревьев. Плач Дзина, стоны самого Исана от боли во сне как отзвук реального жестокого избиения в приемной «К» воспринимаются им буквально в полном подобии плачу китов. Ему видятся контакты (во сне море вышло из берегов, достигнув жилища Исана, не волны бьются о стены, а киты ластами, ища убежище). Исана живет в сфере метаморфоз: жилище для него, его бункер становится «чревом кита» (в романе несколько глав поименованы «Из чрева кита»); он рад контаминации двух мифологических образов – Китовое дерево. В снах оно поражает гигантизмом, семантикой, близкой к дереву жизни, – это бескрайний лес, растущий из одного корня. В обычном мифологическом представлении Китовое дерево видится людям в могучей дзелькве, у которой издавна они во имя продолжения жизни совершают суд над преступившими закон. В этом аспекте текст Оэ включает реминисценции из знаменитого «Сказа о горе Нарайяма» Сатира Фукудзава или, что вероятнее, прямо отсылает к народным преданиям. Миф о Китовом дереве в романе, получив широкое пространство жизни, связывает сюжетику народных преданий с многими событийными ответвлениями романа; дважды совершается суд под Китовым деревом: жителями деревни в рассказе Такаки и подростками (убийство Короткого). Исана постоянно в мыслях обращается к душам деревьев и китов. Здесь в повествовании Оэ отзвук древней традиции японцев видеть во всем существующем живой дух – ками. Послания Исана китам – фиксаторы главных смысловых точек романа, его «генераторы», по терминологии «новороманистов».

В интенции автора очень важна слитность главного героя с миром и его постоянная рефлексия философско-итогового, нравственно-этического характера. В силу этого жизненный опыт главного героя, поданный в модусе приключенческого романа, органично сопрягается с жанром притчи.

На первых страницах романа Исана представлен своей «отгороженностью», «странностью», что побуждает видеть в нем что-то родственное и Мерсо, и князю Мышкину. На пространстве частной жизни он – отец, борющийся за жизнь сына, но в мыслях он – Ооки Исана, «могучее дерево, отважная рыба» – так он

именует себя, сменив фамилию. Он – поверенный китов и деревьев. Киты не могут ходить на земле, деревья жить в море – Ооки Исана объединит их в себе. Самые совершенные и могущественные на земле – киты и деревья. Они на грани полного истребления. Но если исчезнут эти самые сильные существа, вся естественная структура жизни рухнет. Гибель последнего дерева, кита и будет гибелью последнего человека. Гротеск в видении будущего имеет реальные основания в масштабности природных бедствий и философской логике ментальности японцев. Роман задуман Оэ как предостережение человечеству. Исана исполнен значимости своей великой миссии поверенного – вернуть в мир человечность, спасти его от гибели. В миссии Исана есть нечто, напоминающее князя Мышкина, Иисуса Христа – деяние как стремление спасти мир, побудив людей к добру. Средство – очиститься от греха, разбудить в себе «человеческое», вернуться к тому, чем жива жизнь, – слову любви. Это все то, что будет определять, избегая прямой декларативности, всю его жизнь (его избивают в приемной финансового магната, а для него главное «прокричать», обратившись к старшему, чтобы перевоспитать его: «Вгони ноги в землю, как дерево» (выделено. *К. Оэ*), но после этого его бьют еще ожесточеннее. С самого начала уже с этой сцены изображается автором утопичность высоких устремлений Исана, но не снятие их.

Экзистенциалистская проблема действия, «я – другой» у Оэ лишается фатальной однолинейности, приобретая «многосмысленность» в развертывании сложных сюжетных коллизий на протяжении всего романа. Начальная ситуация идентична «западной» – все сосредоточены на своем обособленном мире, субъективных интересах: Исана ради спокойствия сына никого не пускает и на порог бомбоубежища, ждет «знамений» от душ деревьев и китов; сообщество подростков, к которым впервые попадет Исана, принимает его как врага, «чужого», и он едва не погиб от возможного выстрела; все общество расколото надвое (эпизод с «К», обнажающий истинное отношение к бедным). Проблема «я – другой» заявлена широко не только на пространстве индивидуального субъективного мира. При этом Оэ акцентирует сложность установления подлинно человеческих бескорыстных связей и на пространстве индивидуальных интересов. (Исана пошел навстречу подросткам в их заботе о раненом товарище, купив лекарства, предоставив в распоряжение свой дом, но подростками заранее предполагалось, что если Бой умрет, они ловко избавятся от трупа.) Добрый импульс в поступке Исана прежде всего обогащает его самого,

возвращая ему исконное чувство самоощущения себя не одиночкой, а среди людей: «как только появились подростки – абсолютно чужие люди, заставившие Исана иметь с ними дело, для него сразу же стало вполне конкретным существование и других чужих людей, живущих в городе совершенно иной жизнью, чем эти парни. Другими словами, он внезапно вышел из того состояния, когда, укрывшись с Дзином в убежище, порвал всякие связи с чужими людьми…» [1; 83]. В этой связи Исана обретает «самостояние», уверенность в себе, то чувство общности нравственного долга каждого перед всеми, которым так гордятся японцы. Преодоленное одиночество побуждает его видеть тупиковость ситуации, в которой он находился прежде: «Есть ли право у меня просить чужих людей о помощи? Могу ли я настоятельно взывать к ним из своего убежища? Я, человек, порвавший связи со всем светом и запершийся с сыном в атомном убежище, бросив всех на произвол ударной волны и радиации ядерного взрыва?» [1; 76]. Во всех этих вопросах отзвук греха одиночества перед «единой душой» Японии, по древним поверьям.

В парадигму «я – другой» Оэ инкорпорирует религиозные понятия нравственности. Мотив «грехопадения» – один из центральных в романе. Источник «грехопадения» номинируется бесчеловечностью, пренебрежением к другому, эгоцентризмом, сублимированными в одном: не убий! Потрясающая исповедь Исана перед подростками – скорбное слово покаяния в страшном грехе: служа секретарем у крупного богача и политика «К», он помогал ему развлекаться с мальчиками, поставляя дешевый товар (в бедных странах жертвам «К» казался громадной платой маленький транзистор). Однажды изуверские игры «К» закончились бездыханностью мальчика. И когда секретарь, чтобы скрыть преступление, выталкивал тело из окна небоскреба, он, почувствовав живые руки мальчика, все-таки разжал свои. Исана соучаствовал в убийстве.

«Исповедь Ооки Исана» (гл. 9) разрывает линейное повествование включением «возвратного времени», ретроспективно уточняется многое в жизни Исана: с той поры он оставил службу, уничтожил все, что прежде идентифицировало его как личность, сменил фамилию, став Ооки Исана. Он был на грани самоубийства, душевного срыва, оголенными нервами воспринимая происходящее. К жизни его вернул сын Дзин, пятилетний малыш, отказывавшийся жить: он не принимал пищу, беспрестанно падал навзничь… – все его падения воспринимались Исана как крик о помощи израненного ребенка и как кара ему, Исане, за преступление. Исана, покинув дом, вместе

с Дзином уединился в заброшенном бомбоубежище. Трепетно и нежно он стремится раздвинуть щелочку разумного в голове Дзина. Его заклинание в душе «Мементо мори!» – «Помни о смерти!» как напоминание о грехе, искуплении, долге перед жизнью. Побудительный мотив естественного сближения с подростками – тяга к детям как живое напоминание о том – «в окне», о своей виновности, а позднее из благодарности за Дзина: они сделали для него очень много, раздвинув границы восприятия, подготовив к самостоятельной жизни. Его отношение к подросткам исполнено безграничной доброты, в которой нет и намека на позу, жертвенность. В ней отпечаток древнего религиозного служения тому, от чего зависит сама жизнь, ее будущее. Суть ее точно выражена в словах: «Себя раздав без сожаления, уйти, как и пришел, нагой» (Л. Арагон). Исана им отдаст все: дом, наследство, сына, свою жизнь.

Получив от подростков в их сообществе «свободных мореплавателей» место «специалиста по словам», который должен помочь им оформить пока неясные цели их существования, Исана приступает к избранной им роли духовного наставника, поверенного китов и деревьев, приобщению подростков к высотам духа, спасительности человечности. Делает он это, избрав уроки английского языка на переводах «Братьев Карамазовых». В тексте романа Оэ – отрывки из наставлений старца Зосимы, которые использовал Исана для обучения. Читая Достоевского, он приводит слушателей к мысли о божественной любви и равенстве людей в любви к Богу и в Боге, о счастье человеческой души, охваченной любовью: «сколь умилительно душе его, стоявшей в страхе перед Господом, почувствовать в тот миг, что есть и за него молельщик, что осталось на земле человеческое существо и его любящее». Но этот пассаж оставил подростков равнодушными, просто их нисколько не интересовало, кому молиться, а равенство всех представлялось чем-то далеким.

Но зато другое изречение Зосимы было встречено с огромным интересом: «Юноша, не забывай молитвы. Каждый раз в молитве твоей, если искренна, мелькнет новое чувство, а в нем и новая мысль, которую ты прежде не знал и которая вновь ободрит тебя; и поймешь, молитва есть воспитание». Добрая половина главы 10 содержит горячие заинтересованные споры подростков, не получивших законченного среднего образования, о содержании акта молитвы, семантике самого слова «молитва». Автор в тексте романа оставляет его в английском варианте, тем самым подчеркивая его инаковость для японского языка, непонимание подростками. Сосредоточенность, напряжение всех чувств

связываются ими с тем состоянием, которое они испытывают, угоняя чужие машины. «Толкование Тамакити сводилось к тому, что «pray» – значит «сосредоточиться» и если сосредоточить свое тело и сознание на объекте независимо от того, что представляет собой этот объект, то благодаря такому сосредоточиванию в теле и сознании возникает «new feeling» и «new meaning» («новое чувство» и «новая мысль» тоже поняты неадекватно). Но когда Исана, стремясь разъяснить, приводит собственный пример борьбы с больным зубом, мучительного удаления своей рукой, подростки приходят в восторг: такая молитва – «pray» для проявления мужества, преодоления себя в движении к лучшему воспринята единодушно.

Все происходящее в романе подается в «двойной оптике»: взгляда Исана и более широкого безличного повествователя. Взгляд Исана идет из глубины сердца, от его искренней привязанности к подросткам как к детям, поэтому в перспективу его взгляда попадает прежде всего радующее, тот росток значительного, который расцветет в будущем, а замеченное как порок, недостаток отодвигается в угол сознания как нечто преходящее. При восприятии подростков Исаной категория настоящего непременно включает наметившееся будущее, его свет. Так, не понят подростками Достоевский, вроде рушатся главные устремления Исаны, но он не обескуражен, ибо подростками в итоге явлен корень жизни – осознание значимости борьбы за «здоровье» души, которую нельзя переложить на «другого», это должен сделать ты сам. Исана слышит, как Бой отказывается от «pray» постороннего человека: «Pray» – это сосредоточить всего себя на чем-то, верно? Вот я и не хочу, чтобы посторонний человек «pray» обо мне». Исана в гордой независимости, почитании своего достоинства у Боя, равно как и в самоуверенности, твердости в суждениях Тамакити прозревает то, что разовьется в них, хотя пока многое не осознано. «Я в самом деле чувствую, что в твоем теле и теле Боя бьет ключ «new felling», – сказал он Тамакити. В подарок Исане за урок о молитве подростки демонстрируют лучшие свои качества, так ценимые людьми всегда: Такаки, лидер сообщества, в невозмутимом спокойствии по многолюдным улицам Токио везет Исана на украденной машине, с цирковым мастерством опережая поток автомобилей, а затем синхронно вместе с машиной помощников внезапно создается запруда. В секундные мгновения, выскочив из машин, с обезьяньей ловкостью преодолев боковые заграждения и насыпь, они весело смотрят на «грандиозный» итог «дела рук своих». Преступление, но Исана видит и другое.

Он радуется быстрому взрослению Боя: прежняя

безоглядность, ярость (отрезать собственную руку с наручником, с ружьем в руках изгнать чужака из своих рядов) сменяются спокойным руслом вежливости, чуткости к другому (перематывая катушку Дзина, догадался насвистывать, чтобы Дзин не испугался, потеряв мир звуков), мужской самостоятельностью и выдержкой. Перед глазами Исаны быстро изменившаяся Инаго: наглая девочка, торгующая собой ради «деловых афер» сообщества (достать оружие полицейского, завербовать солдата), преображается не только внешне, но становится удивительно проницательной, добрейшей к разным людям, воплощением заботливости, нежности, она представляет тем самым жизнехранящее предназначение женщины. Траектория ее пути на фабульном уровне из резких скачков, но главная суть одна – доброта, человечность, которая реализовалась в действиях, и она будет определять всю ее жизнь в дальнейшем. В этой уверенности Исаны есть и доля его непосредственного участия не только во «вспышках чувственности» (гл. 16–17), но в такой же общей устремленности к духовно-человеческому – любви, чувству единства с другим. Поэтому Исана был вправе подумать в минуту трагической разлуки: «Благодаря тому, что он сделал для Инаго, каждый, кто встретится с ней потом, сможет одарить ее любовью!» [1; 312].

В протяженности характерологии у Оэ (от настоящего в устремленность к будущему) просматривается экзистенциалистская структура: индивидуализация, акцент на резких переходах в свободе выбора, открытость дальнейшего развития. Эти принципы великолепно реализуются через «оптику» Исаны.

Более широкая оптика автора-повествователя, включая в себя и взгляд Исаны то как равный себе, то требующий уточнения аргументами другой перспективы, реализует в итоге так значимый для Оэ художественный принцип полифонии, воочию увиденный у Достоевского и в работах М. Бахтина. Их согласие в понимании того, что поведение подростков, организация сообщества «Свободных мореплавателей» – бунт против потребительского общества. Исану радует, что подростки ни во что не ставят материальные блага, поработившие взрослых. Он увидел «холодное презрение к машине, именуемой автомобилем». Это его глубоко потрясло и в то же время обрадовало. Такое явное презрение подростков к автомобилю как вещи, ничего не стоящей, произвело на него особое впечатление. «У самого Исаны в молодости не было другого объекта презрения или уважения, кроме «человека» [1; 153]. Исана заразился их настроением. Ему даже пригрезилось, как в последний день они «помчались бы

наперерез встречным машинам и наказали бы людей… еще до того, как все рухнет и небо осветится пожарами, мы возвестили бы громогласно: ГРЯДЕМ!» (выделено. – *К. Оэ*) [1; 252].

В структуре авторского повествования все строже и глубже Союз «Свободных мореплавателей» предстает как детище инфантильности подростков, их жажды абсолютной свободы, мечты разорвать все узы с враждебным обществом – давнишняя утопия, побуждающая вспомнить грезы романтиков. Вначале – это упоение борьбой с машинами. Их действия не выходят за рамки хулиганских эскапад, больше похожи на игру, развлечение: похитили машину, покатались, бросили на обочине. Но им это представляется актом общественного переустройства: брошенные машины пусть берет, кто хочет, – так установится равенство и не будет частных владений. Не забывают о землетрясении, ядерном взрыве. В этом случае, разбивая машины, они всем бегущим к морю (и себе в том числе) дают равные шансы. Все это умозрительно, витает в фантасмагорическом представлении о мире, созданном богатым воображением, вымыслом. Их планируемые операции питают книги о приключениях благородных разбойников. Вообразив себя похожими на них, они озабочены равным соотношением борющихся, оружия быть не должно (у рабочих мясного фургона его нет). Описание самого инцидента не лишено авторской иронии: вместо оружия пришлось прибегнуть к бычьему хвосту; когда тащили захваченную мясную тушу, потеряли револьвер; затем отправились торговать добычей (вписались в «систему»). На передний план как самое значительное выдвигается малость – Инаго приготовит Дзину рубленый бифштекс.

Подобная конфронтация с обществом представляется им войной. Их войну с машинами уместно сравнить, казалось бы, с подобной коллизией у Г. Гессе в «Степном волке», где фанатичная враждебность в расколотом на два лагеря обществе выливается в кровавые действия, убийства. Подростки у Оэ лишь хотят придать внешнюю атрибутику войны своему «союзу» – пусть будет «значительность»: полевые учения, настоящий солдат, тренирующий их. Война и ее книжный игровой вариант контаминируются в их незрелом сознании. О крови, убийствах, как у Гессе, в их сценарии речи нет.

Благодаря безграничной доброте Исаны реализуется их мечта поиграть серьезнее – они в глухом, заброшенном уголке. Здесь в романе начинается второй этап в истории «Союза свободных мореплавателей». Главная роль в ней принадлежит Короткому. По возрасту он старший в группе, старше Исаны (ему 40 лет). Внешне он сам именует себя Квазимодо. Его предыстория и поступки в

«союзе» подаются в поэтике гротескного средоточия противоречий, одновременно миражного смысла их. (Как в сцене первого знакомства с ним, где чудовищность его жестокости, с какой он усмиряет Боя, намерившегося убить «чужака», Исану.) Такая мера ее была необходима или нет? Не страшась, держит дуло винтовки Боя зубами и наносит почти смертельные удары. Действительно готов жертвовать собой, чтобы спасти другого человека в ситуации, когда кричат ему самому («Не убивай Боя!»)? В изображении Короткого автор использует шизофренический дискурс. Оэ, безусловно, знаком с всемирно известной работой Фуко «Безумие в классическую эпоху» (1972), где «странность» безумцев включает глубокое видение того, что находится за границей доступного «нормальному» человеку. Эта двойственность великолепно представлена в романе. «Странность» в его утверждении своего исключительного статуса: по его позвоночнику все время катится шарик, и Короткий сокращается и сокращается, в конце его ждет «взрыв». Исана подтверждает «правдивость» этого рассказа воспоминанием о своем коллеге, у которого все время укорачивалась нога, равно как и без сомнения он воспринял «начитанность» Короткого, который, восторгаясь Достоевским, представлял себя в «одном лице» и князем Мышкиным, и Рогожиным, вплоть до желания лежать ночью около мертвой Настасьи Филипповны. Жена и любовница отправили его в психиатрическую лечебницу. Выйдя оттуда, он – среди членов «союза».

Автор в этой истории побуждает увидеть другое: то, что в основе психологического «сдвига» Короткого – реальность: будучи уже признанным фотокорреспондентом, он был потрясен картиной гибели детей от быстротечного усыхания – атрофии мышц. И сейчас в реальности он зорко видит усекновение человека, себя воспринимает как знак происходящего в мире. Неотвратимо движение к гибели при полной слепоте людей. Короткий выбирает для себя функцию пророка, видящего далеко вперед. Когда он фотографировал детей с атрофией мышц, его предельно интересовала проблема настоящего времени детей в его непременном выражении в будущем. Та же оптическая перспектива в его взгляде и на подростков, и на жизнь всего человечества. По отношению к подросткам он избирает «для воспитания» роль Иуды: фотографирует «игровые» военные учения и посылает снимки в знакомый ему еженедельник, который представил их как военные учения террористической организации. Для Короткого, как и для Иуды, от предательства есть и «заработок», но главное для него «указать пальцем» на истину того непреложного, что ожидает «союз» в будущем. В

ружьях и обучающемся солдате не видится ими начало соскальзывания к общей преступности общества, пусть увидят себя, будущих, в казни «другого», – в механизированой бойне.

Короткий отрицает предательство как основание для казни (он снимал что есть), но настаивает на ее необходимости. Сцена казни изображается натуралистически, со всей жесткостью происходящего. Допрашивая, бьют по самым уязвимым местам; подросткам, к которым «приставал» Короткий, приказано нанести ему по 33 удара по лицу; ударом свалив Короткого на четвереньки, Тамакити сзади вонзает в него заостренную палку. Лишь доктор напрасно взывает к необходимости скорой помощи, а оцепеневший Исана для облегчения мук Короткого положил его голову себе на колени. Свое молчание Короткий пытался прервать в конце, но смог лишь пошевелить губами. По ним Исана прочитал: «Молитва… для воспитания». Слова звучат горькой иронией по отношению к высокому смыслу, который был услышан подростками из уроков Исана. Но второе слово «для воспитания» включает ужас происходящего как урок Короткого. Он обнажил легкость соскальзывания к жестокости, убийству, взрыву агрессивного насилия, рвущегося в наплыве ненависти из каких-то глубин человека. Лица участников казни помечены знаком безудержной злобы. Казнь совершается коллективно, Короткий добит камнями, как в древности, под могучим деревом – деревом жизни. Убит и солдат. – «Союз» уже на тропе общества, где война – закон.

Мотив «взрыва» развертывается автором и на пространстве общества. Роман обладает блестящим аналитическим пафосом при изображении его дегуманизации, сосредоточивая внимание на естественном праве на жизнь каждого человека – завоевании цивилизации, узаконенном кодексами почти всех стран. Автор обнажает социальную правду, где естественный закон негласно и кричаще явно подменяется «порядком общественного благоденствия», «общественной пользой человека». Оэ опирается на сугубо японские традиции, реальные факты истории и на современность. При землетрясениях, войнах «единая душа Японии» должна быть собрана в мощный кулак бусидо. При всех различиях событий объединяет их одинаковое поведение государственного механизма – тотальная мобилизация, при которой идет невиданное наступление на все, что претендует на самостоятельность, ибо в единое русло нужно объединить потенциальные усилия всего государства. Все и вся должны вливаться в Работу. «Вредные элементы» уничтожаются.

В тексте романа упоминается, как во время великого землетрясения (1923) была учинена кровавая бойня для

«лишних», «мешающих» корейцев, а во время войны несколько тысяч их были отправлены в трудовой лагерь в горы, где в ужасных условиях вскоре они погибли. Подростки прибыли в Токио по найму, но к работе не приступили. Они знают, что им, слабым, в любом случае не сдобровать. Некоторые из них во имя самоутверждения включились в ночные гонки на мотоциклах, где главный козырь – езда навстречу друг другу. Кто первый свернет. Никто не свернул – трупы. Но на мотоциклы вскочили новые гонщики. Тамакити вытащил их оттуда и привлек к «Союзу свободных мореплавателей». Все они в страхе перед возможностью быть уничтоженными во время землетрясения – не самим землетрясением, а обществом, в восприятии которого они «лишние», мешающие жесткому «порядку».

Тенденция определять человека общественной пользой проявляется в современном обществе всегда, но главное при ситуации «жизнь или смерть». Драма Карла-Хеннинга Вийкмарка «Современная смерть: человек у последней черты» (1978) с изрядной долей гротеска изображает как уже существующие приемы селекции людей, и в том числе медленную эвтаназию «лишних» стремятся сделать узаконенной, цивилизованной, а главное соблюдая прежде всего экономическую выгоду. Все продумано и оснащено философскими, идеологическими, нравственными, психологическими дефинициями. Единственно, что смущает футурологов, – уж очень они близко оказываются от Гитлера, если не совсем рядом.

К. Оэ принадлежит первенство в остром ракурсе художественного изображения селекции и стояния человека и человечности «у последней черты». В романе Оэ появляется и футуролог с лицемерным докладом «о ненасильственной селекции» и уничтожении «лишних» в действии. Безработные люди и дети типа Дзина обществу не нужны. Мать Дзина, рвущаяся к власти, в своей предвыборной речи говорит о том, что ждет общественность и будущие избиратели – преступники, у которых в заложниках умственно неполноценный сын – должны быть уничтожены, – она жертвует материнскими чувствами ради выполнения гражданского долга. Ложь, лицемерие не могут скрыть одержимость общества убийством. Против горстки подростков, укрывшихся в доме-бомбоубежище, брошена моторизованая часть «сил самообороны» Японии: бронемашины, водометы, кран с громадным металлическим шаром, разбивающим стены как яичную скорлупу, сотни солдат в масках, вооруженных «до зубов». Подростки просят лишь о возможности покинуть страну на каком-нибудь корабле (Исана отдал на это все наследство), но в ответ шквальный огонь и завеса слезоточивых

газов и пуль. Оэ, по сути, рисует не столько противоборство нескольких подростков, героически гибнущих, а наглое уничтожение слабых, загнанных в угол, беззащитных перед громадой техники, оружия, брошенного против них. Это контрастное в масштабах сопоставление содержит у Оэ не только конкретно-исторический топос, но и являет картину итога развития цивилизации – вся изощренность ее технической мощи направлена на убийство людей.

Почти одновременно с Оэ на другом конце планеты напишет Варгас Льоса великолепный роман «Война конца света». Их объединяет атмосфера апокалипсичности – ужас насильственных смертей в кошмаре потока «ненависти». С одной стороны, тупая сила металла, с другой – хрупкая человеческая жизнь, и все поднято на онтологический уровень братоубийственной резни – конца Человека. Последняя глава в романе именуется «И объяли меня воды до души моей». Реально-конкретное и вселенское сливаются воедино в символике: Исана замурован в бункере (люк завален разрушением), босые ноги в квадрате обнаженной земли, вода из водомета доходит уже до груди. Фокуляризация его взгляда с вселенских высот. В его потрясенном сознании впервые слышны голоса китов – это перверсия в его воображении библейских слов: «Слово Мое не вошло в вас» [1; 322]. Обозначен тем самым итог в мотиве «слова» в романе, доброй миссии Исаны.

Оглядываясь на свою прошлую жизнь, он включает все в движение еще не оформившегося, аморфного мироздания: «существует реальный мир, который я, человек аморфный, хотя и пытавшийся много раз принять определенную форму, но всегда терпевший неудачу, воспроизводил аморфным объективом. И этот мир, так и оставшись аморфным, взорвется вместе с моей смертью и превратится в ничто… Оставив все без ответа, превратится в ничто» [1; 313].

Коллизия «мир и человек» предстает в итоговом размышлении Исаны как экзистенциалистская и сугубо японская неуверенность в возможности обладания конечной истиной бытия. Человек в пути познания, в стремлении запечатлеть свой шаг на земле становится непременно чем-то преходящим, обреченным на «взрыв», тонущим в «ничто». «Ничто» у Оэ не сартровское, он не случайно цитировал в нобелевской речи слова Кавабата: «В моих рассказах находят «небытие». Но это совсем не то, что называется нигилизмом на западе. По-моему, сами основы наших душевных устройств различны» [2; 173]. «Ничто» – важнейшее космогоническое понятие в ментальности японцев. Это трудно представимое средоточие всего сущего, источник новых потенций развития, преобразования, метаморфоз. В нем

выражено представление японцев о бесконечности бытия.

Оэ, показав «взрыв», гибельную черту в современности, включает японскую традицию во имя так значимого для него в романе сопряжения настоящего времени с перспективой его в будущем. Антиутопия существенно скорректирована японским мышлением. Пунктирно-тонкая светлая линия в романе становится в финале экспрессивно яркой. Одно из горьких сожалений Исаны, что он после смерти не сможет общаться с таким удивительным человеком, как командир «союза» Такаки. Автором протягивается как бы в «память» бытия цепь картин в скульптурной чеканке: Бой, радист, Красномордый, Тамакити, – с героическим мужеством взрослых бывшие подростки платят жизнью за право быть настоящими свободными мореплавателями, людьми, познавшими вкус свободы. Уходят в жизнь Доктор, Инаго с Дзином, Такаки – носители добра. В предсмертные минуты босые ноги Исана в его квадрате обнаженной земли как напоминание будущему. Человечность, высокие устремления их кармы будут продолжаться в будущем.

Последние слова китов, которые слышит Исана из будущего: «Все хорошо!» (выделено. – *К. Оэ*) – фантастический вымысел Оэ, поэтическое «инобытие» японского «ничто» и одновременно интертекстуальный отклик на восточные мифы о богах разрушения и созидания. Гессе в космогонии «Игры в бисер» прибегает к ним, так же как и Оэ, для утверждения мотива «света» в мироздании…» (о старении и гибели сущего, о могучем Шиве, растаптывающем в пляске пришедший в упадок мир, и об улыбчивом Вишну, который лежит в дремоте и из своих золотых божественных снов сотворяет, играя, мир заново») [7; 299]. Мир у Оэ остается без ответа на поставленные жгучие проблемы, но погруженным в потенциальность «ничто».

Роман «Потоп» – действительно роман «перекрестка»: в нем широко представлены национальная культура, интертекстуальность, социально-историческая конкретность реалистического искусства и те новации в повествовательных приемах, которые наработаны «новым романом». Представляется плодотворным творческое усвоение положений экзистенциализма, уточнение их на основе японской ментальности.

Вопросы и задания

1. Какова в романе К. Оэ функция «тотальных» образов фантастически-гротескового плана в формировании онтологического уровня текста?

2. Аргументируйте авторское своеобразие в изображении дилеммы экзистенциализма «я – другие».

3. Раскройте широкий коннотативный смысл в романе Оэ библейских инкорпораций «греха», «преступления», «покаяния», молитвы, апокалипсиса, спасения.

Литература

1. Кэндзабуро Оэ. Объяли меня воды до души моей. – М., 1978.

2. Кэндзабуро Оэ. Многосмысленностью Японии рожденный. Нобелевская речь // Иностр. лит-ра. – 1995. – № 5.

3. Контиро Уно. Бог китов // Современная японская новелла 1960–1970 гг. / под ред. К. Рехо. – М., 1972.

4. Сатиро Фукадзава. Сказ о горе Нарайяма // Современная японская новелла 1945–1978 гг. / под ред. Ким, Лечун. – М., 1980.

5. Григорьева Т. Камо Грядеши?: предисл. // Кэндзабуро Оэ. Объяли меня воды до души моей. – М., 1978.

6. Вийкмарк Карл-Хеннинг. Современная смерть: человек у последней черты // Иностр. лит-ра. – 2008. – № 5.

III. Реализм

Дж. Д. Сэлинджер (1919–2010)

Им написано немного. Но роман «Над пропастью во ржи» (1951), книга «Девять рассказов» (1953), повести из цикла о семействе Гласов: «Выше стропила, плотники», «Френии», «Зуи», «Симор: введение», «Хэпворт 16. 1924» и другие по сей день являются эталонами мастерства. Прошло более полувека, а книги Сэлинджера читают, перечитывают, они выходят миллионными тиражами, роман «Над пропастью во ржи» изучают почти во всех учебных заведениях. Библиография работ о Сэлинджере насчитывает более полутора тысяч наименований. В ней представлены все литературоведческие направления. Тексты Сэлинджера предстают в богатстве возможностей различных интерпретаций, в дискуссионности разгадок «тайнописи» их.

Родился Сэлинджер в семье богатого торговца. Отец – еврей, мать – шотландско-ирладского происхождения. Единственная сестра старше писателя на восемь лет. Один раз был исключен из школы за неуспеваемость. Вторую закончил благополучно в 1936 г. и в ней был редактором ученического ежегодника и сочинил школьный гимн, который исполняется в ней и поныне. Начал печатать рассказы с 15 лет. В 1939 г. поступает в Колумбийский университет. 1942 г. – призван в армию. В 1943 г. в чине сержанта штабной службы переведен в контрразведку. И хотя Сэлинджера странно считать «военным писателем», оба его биографа Ян Гамильтон и Пол Александр полагают, что именно война сделала Сэлинджера «Сэлинджером, окрасила его сатиру горечью, оттенила юмор печалью» [5; 262].

Сэлинджер участвовал в десантной операции – высадке союзников в Нормандии 6 июня 1944 г., был в одном из самых кровавых сражений на бельгийско-немецкой границе, зимой – в Арденнской битве. После наступления на Берлин и капитуляции Германии он был в строю уже 11 месяцев. Заболел нервным расстройством, от которого лечился в Нюрбергском военном госпитале. После выписки, все еще находясь в Европе, он создал рассказ, где впервые повествование ведется от имени Холдена Колфилда. Рассказ назывался «С ума сойти». Он был напечатан в 1945 г.

После 1955 г. Сэлинджер прекратил писать, уединившись со своей женой Клэр и детьми, как он говорит, «”в кроличьей норе” в штате Нью-Гемпшир», запретив какое бы то ни было вторжение в его частную жизнь. Исключение – крохотное интервью девочке Шерли Блейпи для школьной газеты (1953) и интервью в «Нью-Йорк таймсе» в 1974 г. в связи с необходимостью запретить

публикацию его ранних произведений, не вошедших в его сборники. «Я люблю писать, но пишу главным образом для себя, для собственного удовольствия. За это приходится расплачиваться: меня считают человеком странным, нелюдимым. Но я всего-навсего хочу оградить себя и свой труд от других» [3; 9]. Самый знаменитый затворник.

Произведения Сэлинджера представляют большой интерес как талантливый опыт синтеза западной традиции реалистического искусства и восточной эстетики (Индии, Китая, Японии). Именно этим объясняется сложная эстетическая природа произведений Сэлинджера. Круг чтения Сэлинджера очень широк: это вся американская литература, Достоевский, Толстой, Джойс, Кьёркегор, Кафка, «Веданта» и упанишады, китайская и японская поэзия. Он прослушал курс лекций знаменитого Д. Т. Судзуки о махаянском буддизме и дзэн в Колумбийском университете. И. П. Галинская полагает, что внимание Сэлинджера к проблемам древнеиндийской поэтики было привлечено работами известного индийского санскритолога С. К. Де, посвященными проблемам санскритской поэтики.

Основные положения древнеиндийской поэтики, безусловно, заинтересовали Сэлинджера. Один из первых рассказов «Перевернутый лес» и весь цикл «Девять рассказов» о семье Глас, как убедительно аргументирует И. П. Галинская в своих работах [2], свидетельствуют о следовании Сэлинджера главным постулатам индийской поэтики, что обогащает многослойность звучания его текста.

Древнеиндийской поэтике присуща кроме понятий прямого (номинативного) и переносного (метафорического) значений еще и категория суггестивного («затаенного», «проявляемого»). Как пишет Ю. М. Алиханова, «в подлинно художественном произведении присутствуют два слоя – выраженное значение, образующее внешний план, и проявляемое, составляющее его внутреннюю сущность» [2; 23]. Эта сущность должна быть выражена в определенной эмоциональной эстетической тональности, будучи воплощена лишь в «отклике» (не имея прямого словесного обозначения) на те образы, приемы, которые «рассказаны» в тексте со «скрытым» намерением автора. «Проявляемые» читательским сознанием виды эстетических впечатлений именуются «дхвани»-«раса». Их девять: 1) эротики, любви, 2) смеха, иронии, 3) сострадания, 4) гнева, ярости, 5) мужества, 6) страха, 7) отвращения, 8) изумления, удивления, 9) спокойствия. Эта поэтика следует и жестким схемам своей классификации, и определенному набору речевых фигур, детально разработанных по отношению к событию, цвету,

звучанию слова. Но со временем, уже к XX в., регламентированность включает послабление – возможность одновременного употребления дхвани-раса различного звучания.

И. П. Галинская в своих работах даже композицию цикла «Девять рассказов» выстраивает в полном соответствии с последовательностью перечисленных дхвани-раса. Пафос ее глубокого анализа – показать, насколько обогащается восприятие текста Сэлинджера виденьем «проявляемой» сущности дхвани-раса, которое вносит существенное дополнение в «явное» звучание сюжета.

В романе «Над пропастью во ржи» 16-летний Холден Колфилд подан в своеобразной зыбкости переходности возраста: еще не до конца преодоленная «детскость» (мне иногда бывает двенадцать лет) и в то же время устремленность к взрослости (мне иногда 42); удивительная зоркость к окружающему миру, трудно представимое свое место в нем.

Роман представляет собой гигантский монолог – воспоминание о трех драматических днях своей жизни. Структура его подчеркнуто новеллистична, разделена на 26 частей. В каждой из них – 2–3 мини-эпизода. Эмоционально-богатый поток дискурса Холдена оформлен автором как ряд чередующихся, повторяющихся, перетекающих одно в другое поэтических впечатлений дхвани-раса. Основные из них – смех, ирония, – которыми окрашены все сквозные инвективы Холдена (2, 6, 17, 18, 19, 20); эротики и гнева (4, 6, 13–14 – эпизоды со Стредлейтером, Моррисом), где выдержано предписание предельной взволнованности, передаваемой внезапностью происходящего, повтором одних и тех же фраз, слов; мужества (22, эпизод гибели Джеймса Касла), где выдержана структура контрастности: физическая хрупкость и духовная сила, прежняя незаметность и яркость проявления себя; страха (20 – отчаяние, страх от «обрыва на краю», видение картин смерти); спокойствие (23 – финальная умиротворенность от ощущения единства с миром, переданная созерцательным неторопливым видением его обычных и одновременно необыкновенных явлений.

Сэлинджер в использовании дхвани-раса уходит от схематичной упорядоченности в индийской поэтике. Он создает по аналогии, но свои поэтические впечатления, вбирающие богатую тонкую нюансировку чувств Холдена. Любовь включена у него в целую гамму чувств: нежности, бережности, послушания, восхищения, удивления, таинства, чуда, глубокого уважения (10, 11, 21, 22), участия к другому человеку – все это сердцевина жизни по дзэн-буддизму – жэнь. Особо необходимо выделить те дхвани-раса, где проявляемое суггестивное впечатление

формируется сложно с подчеркнутым несоответствием между явным звучанием смысла и его подтекстом, где «буквальный смысл входит в намерение поэта, но должен быть отнесен к другому, подразумеваемому объекту» [2; 54]. Приведем два примера.

Первый: Холден прямо говорит о своей трусости в эпизоде с потенциально обнаруженным вором. «…Вообще нельзя быть трусом. Если ты должен кому-то дать в морду, и тебе этого хочется, надо бить. Но я не могу. Мне легче было бы выкинуть человека из окошка, или отрубить ему голову топором, чем ударить по лицу. Ненавижу кулачную расправу. Лучше уж пусть меня бьют – хотя это вовсе мне не по вкусу, сами понимаете – но я ужасно боюсь бить человека по лицу, лица его боюсь. Я не могу смотреть ему в лицо, беда» [1; 67]. Многократно повторяемое слово «лицо» выступает в функции ключа к проявляемому смыслу, который уводит нас от внешнего мотива «трусости» к пониманию его глубокого признания святости человеческого «я», лицо как лик.

Второй пример: эпизод встречи в купе поезда с матерью соученика, которая восхитила его деликатной чуткостью. «Я неимоверный лгун», – характеризует он себя, создавая «липовый» портрет ее сына, а заодно и свой. Но проявляемое истинное в его поведении – безграничная доброта, радость, которую он доставил матери и которая будет питать ее долго-долго. А выдумка о своей жизни – из желания по-светски закончить разговор.

У Анджапаридзе игнорирование им проявляемого смысла приводит к резкому негативизму облика Холдена – «трус», «лгун», «потребитель» (в его работе «Потребитель? Бунтарь? Борец?»).

В соответствии с восточной и западной реалистической традицией Холден Колфилд предстает в романе одновременно как индивидуальность и как воплощение общих черт подростков. Определение «странный» он часто слышит от других и не раз произносит сам. Красная охотничья шапка, которую он любит носить козырьком наоборот – знак его непохожести, выделенности. Как все подростки, он в устремленности к свободе: прерванную окриком учителя увлеченную игру в мяч («темнело, но ужасно не хотелось бросать») он рассматривает как важное основание для желания «уехать отсюда навсегда» [1; 11].

В первых эпизодах возникает мотив жизни – игры, где играть надо по правилам. Но Холден выпадает из установленного порядка: сорвал соревнование фехтовальщиков, забыв в метро все снаряжение команды; в колледже пять предметов сдал хорошо, четыре – провалил: было неинтересно, перестал посещать занятия.

У Холдена неприятие «порядка», «правил» сталкивается с потрясением перед «беспорядком» в «порядке жизни»: именно так была воспринята им внезапная смерть горячо любимого младшего брата Алли: из жизни унесено смертью самое жизнелюбивое создание, с солнечным светом добра, веселости, ума, и Холден с горя, отчаяния неистово бунтует против этого абсурда, – не помня себя, он перебил кулаками все окна в гараже. Для него, как для новоявленного Гамлета, «распалась связь времен». Отсюда ощущение тоски, неприкаянности, одиночества, отчуждения. Уходя из Пэнси, «я, кажется, заплакал». Некоторые исследователи не случайно именуют Холдена «Гамлетом образца 50-х годов», близким к умонастроению молодежи 1960-х – битникам, хиппи, выломившихся из общества, по отношению к которым роман Сэлинджера провидчески прозвучал как сочувствие, тревога, предостережение.

Мотив «порядка – беспорядка» – сквозной в романе. Он подан на разных уровнях: бытовом, социальном, онтологическом. На наших глазах адепт свободы превращается в ревнителя естественной нормы, чтобы в конце приобщиться к глубоко философскому, дзэнскому восприятию единства «порядка – беспорядка» в бесконечном разнообразии мира.

Холден притягателен трезвым видением самого себя и окружающего мира. В его изображение Сэлинджер внес некоторые важные положения дзэн-буддизма.

В повести «Выше стропила, плотники» цитируется известная даосская легенда о том, как именитый князь нашел знатока лошадей. Старец пришел к князю и сообщил, что на рынке видел отличную каурую кобылу. Когда же пришли покупать ее, то увидели вороного жеребца. Князь вознегодовал: знаток, оказывается, не может отличить даже масть. Но рекомендовавший старца сказал: «О, я не знал, что он достиг такой высоты. Ведь в лошади важны не масть, не пол, а то, что она летит, не взметая пыли… Постигая сущность, он забывает несущественные черты… Он умеет видеть то, что нужно видеть, и не замечать ненужного…» [1; 150].

Холден, безусловно, лишь отчасти приближается к этому искусству. Но в его зорком видении есть прежде всего схватывание субстанциональной сущности явления через, казалось бы, второстепенную деталь. Его знание оказывается не итогом долгого интеллектуально-логического анализа, а результатом, как в дзэн, мгновенного видения необходимой сущности. Некоторые исследователи отказывают его уму в «детскости», полагая, что перед нами необыкновенная проницательность одаренного взрослого человека, ум которого

«препарирует характеры с дьявольской точностью» [5; 261].

К примеру: женщина весь фильм проплакала. «И чем больше было там липы, тем она горше плакала. Можно было подумать, что она такая жалостливая, добрая, но я сидел с ней рядом и видел, какая она добрая. С ней был маленький сынишка, ему было скучно до одури. И он все скулил, что хочет в уборную, а она его на вела. Все время говорила – сиди смирно, веди себя прилично. Волчица и та, наверное, добрее» [1; 100]; Стредлейтер всегда наводит на себя красоту, «но вы бы посмотрели, какой он бритвой брился. Ржавая, как черт, вся в волосах, в засохшей пене. Он ее никогда не мыл» [1; 26].

У Холдена, по сути, дзэнское стремление видеть в людях естественность, прямодушие. В художественной системе Сэлинджера – мир повседневного, который предстает как фотография момента; кажется, ничего из ряда вон выходящего, но видение Холдена взрывает внешнюю благопристойность и обнаруживает то, что он именует липой – искажением, обманом. И взгляд его всепроникающий, и все обнажает деталь. Обряд приветствия представляет собой шоу, разыгрываемый спектакль. Салли не может вспомнить какого-то пижона. «Вы бы видели, как они здоровались. Как будто 20 лет не виделись. Можно было подумать, что их детьми купали в одной ванночке» [1; 91]; встреча директора с родителями учеников: «Чертов Хаас ходил и жал ручки всем родителям. И до того мил, до того вежлив – просто картинка. Но не со всеми он одинаково здоровался… У некоторых ребят родители были попроще и победнее… Понимаете, если у кого мать толстая или смешно одета, а отец ходит в костюме с ужасными высокими плечами и башмаки на нем старомодные… – тут этот самый Хаас протягивал им два пальца и притворно улыбался, а потом как начнет разговаривать с другими родителями – полчаса разливается» [1; 18].

Хороший учитель Спенсер совершенно менялся, когда к нему на урок неслышно входил директор, и «старик из кожи лезет вон – подхихикивает ему, весь расплывается, будто этот Термер какой-нибудь гений, черт бы его удавил» [1; 118]. Смех, ирония Холдена вызывают ассоциацию с поэтикой карнавального смеха – смех не пренебрегающий преувеличением, гротеском, сферой «низа», выпячиванием театральности происходящего. Это видение, незамутненное условностями, оно творит суд над всем, как бы выворачивая все наизнанку.

Зорко подмечена Холденом пошлость как грязная подмена подлинной жизни: пара в гостиничном номере, развлекаясь, брызгает водой изо рта в физиономии друг друга; другой, тиская ее ноги под столом, рассказывает увлеченно о футболе.

Продажный секс, игровой секс. Похабщина. В школе, где дети, какой-то кретин сделал грязную надпись. Холден стер. Пришел в музей – и там надпись. Он боится, что когда умрет, тоже кто-нибудь напишет похабщину на его надгробии. «Будь у человека хоть миллион лет в распоряжении. Все равно ему не стереть всю похабщину со всех стен на свете. Невозможное дело» [1; 141].

Он в гневе на разобщенность людей, их «островную» клановость: «у баскетболистов, игроков – своя шайка, у католиков – своя, у этих треклятых интеллектуалов – своя, у игроков в бридж – своя компания. Даже у абонентов этого дурацкого книжного клуба – своя шайка. Попробуй с кем-нибудь поговорить по-настоящему» [1; 94]. Дух религиозной замкнутости и пренебрежения к человеку другой веры или неверующему Холден чувствует сразу, он наизусть знает их хитро-косвенные уловки определять религиозность человека, прежде чем разговаривать с ним «по-настоящему».

Простота, отсутствие высокомерия, подчеркивания своей значимости включаются в этику и западной, и восточной философии. Но в дзэн-буддизме это выделено особо в целом ряде сутр, где ставится акцент на скромном следовании своему «я», что не отделяет его от простых смертных. Сознание же своей исключительности свидетельствует не о силе духа, а о его слабости. Симор в этом плане разъясняет Мюриэль буддийскую легенду о том, как одного учителя спросили, что самое ценное на свете, и он ответил – «дохлая кошка, потому что ей нет цены» [4; 59].

Так, Холден прекрасно играет в гольф, даже призером был, в связи с чем его фотографировать хотели. Он отказался – незачем-де «выставляться». Он безошибочно видит выпячивание мелочного тщеславия, самолюбование в разыгрывании собственного спектакля «показухи». Эрни – негр-пианист играет великолепно, но как он «выставляется». И Холден просвечивает суть всего «наверченного» вокруг него, его жестов, поз, привычек. «Все на него молятся. А по-моему ни на кого молиться не стоит…». У него над роялем висело огромное зеркало, и сам он был освещен прожектором, чтоб все видели его лицо, когда он играл. Рук не видно было – только его физиономия. Здорово заверчено… А когда Эрни кончил и все стали хлопать, как одержимые… Эрни поклонился этаким деланным, смиренным поклоном. Притворился, что он, мол, не только замечательный пианист, но еще и скромный до чертиков. Но все это была сплошная липа – он такой сноб, каких свет не видал» [1; 63]. Выдает самовлюбленность в «не к месту» сказанном слове, в котором изо всех смысловых «щелей» выползает глупость,

выдавая себя за оригинальную мудрость (об умершем: «какой он лежит безмятежный» – выделено в тексте); Салли Холдену: «Ах, милый, я тебя тоже люблю!» и тут же одним духом добавляет: «Только обещай, что ты отпустишь волосы: теперь ежики уже выходят из моды, а у тебя такие чудные волосики». «Волосики» – лопнуть можно» [1; 90].

Он видит насквозь потребительски-меркантильную сосредоточенность в жизни обывателей: учатся только для того, чтобы стать какими-нибудь пронырами, заработать на какой-нибудь треклятый «кадиллак… А целые дни только и разговору, что про выпивку, девочек и что такое секс» [1; 94].

Война в безоговорочном отрицании Холдена страшна не внезапной гибелью – это представляется ему одномоментным событием, – а тем, что до него («бог знает сколько времени») на армейской службе, где изматывают предписаниями, редуцируют до послушного манекена, глядящего в затылок впереди стоящему. Холден вспоминает брата, бывшего на фронте, но не на переднем крае, который, приезжая в отпуск, был способен лишь молча лежать. Он сказал, что в армии полно сволочей, не хуже, чем у фашистов, и что если б ему пришлось стрелять, он не знал бы, в кого пустить пулю. Холден все пропускает через свой, пока еще малый жизненный опыт, поэтому ему сразу видится ужас, если б ему пришлось на воинской службе жить вместе, маршировать с типами вроде Экли, Стрэдлейтера, лифтера Мориса. И книгу Хемингуэя «Прощай, оружие!» он не понял, видимо, прочитав лишь первые страницы, где Генри действительно «ломака».

Но главное – им понят абсурд войны, поэтому и столь шокирующее-абсурдно его решение: «в общем я рад, что изобрели атомную бомбу. Если когда-нибудь начнется война, я сяду прямо на эту бомбу. Добровольно сяду, честное благородное слово!» [1; 101]. – «Проявляемый» в этом смысл дхвани-раса – гнев против войны.

В композиции сюжетики «липы» явственно проступает градация линии нарастания и одновременная с ней мера неприятия Холденом. Жизненное пространство «липы» расширяется, погружая его в ощущения все новых и новых ликов, вдруг возникающих перед ним. Заманчивое неведомое предстает в обманном облике (проститутка, а внешне обычная девочка), и все оборачивается издевательством, насилием, попранностью достоинства. Потрясение Холдена вызывает в нем желание самоубийства. Как бы подводя итог своему видению жизни, он кричит Салли: «Господи, до чего я все это ненавижу. И не только школу. Все ненавижу, автобусы, где кондуктор орет на тебя, чтоб выходил через заднюю площадку…» [1; 93].

В конце романа появляется мотив «эйскепизма», «бегства» от ненавистной действительности в мир «блаженных островов». Традиционно романтический дискурс его у Сэлинджера снижается жизненными реалиями. Так, Холден зовет Салли убежать от всего на юг «объездить все красивые места… и жить где-нибудь у ручья». «Я сам буду рубить для нас дрова зимой… Нам так будет весело!» – И все это на 180 долларов.

Книжная романтика с подтекстовым проявляемым смыслом смеха, иронии подана нагнетанием деталей, манифестирующих их непредставимость в реальности (отдаленная уединенная хижина и его работа на бензоколонке, где он притворится немым, чтобы ни с кем не общаться и чтоб никто не нарушал его одиночества).

В романе наличествует и диаметрально противоположная смысловая линия. Она рядоположена картинам искажения. Это незамутненный мир детей, с их удивительной непосредственностью, чистотой. Они выписаны в поэтическом настрое дхвани-раса – любви, в который включается целая гамма окутывающих повествование «проявляемых» чувств: восхищения, нежности, удивления, откровения. Смысловая суггестия деталей, поданных Холденом, позволяет за искренним заразительным смехом Алли или моментальным кадром, как тот незаметно за забором наблюдает за игрой старшего брата, почувствовать восхищение Холдена жизнелюбием, открытостью к миру младшего брата, его природной чуткостью к другому.

Нанизывание компонентов сюжетики с Джейн Галахер предстает в богатстве разнообразия, но в целостности их внутреннего единства. Перед нами исполненная душевной тонкости Холдена линия естественного сближения, появляющейся родственности, взаимного молчаливого понимания. Здесь будет и мальчишески-мужское упорство в знакомстве с исключением «раздора» из-за несущественного (того дога, что гадит…), и глубокая взволнованность сострадания (эпизод с отчимом – третья раса), и восхищение (восьмая раса) тем, что в ней совершенно отсутствует «выставление себя» – выигранные ею дамки стоят недвижно в ряд; здесь и нежность взрослого покровительства, и благодарность, уверенность в другом (жест Джейн, когда она в темноте зрительного зала как-то по-взрослому, ласково погладила его по голове). В линии Фиби передан восторг Холдена непосредственным, по сути, ее дзэнским «душевным откликом» на все окружающее, она в слиянности с объектом своего восприятия (эпизод с просмотром фильма). В других эпизодах – изумление и восхищение Холдена нераздельностью в Фиби непосредственной детскости и

«нормальной» взрослости (ее детская записная книжка, взрослый танец, взросло-детская реакция на исключение Холдена и его решение уехать).

Ключевое место в романе занимает «случайная» встреча Холдена с безымянным мальчиком, который идя параллельно краю тротуара, не обращая внимания ни на родителей, ни на скрежет тормозящих рядом машин, полностью уйдя в себя, поет незамысловатую песенку, путая слова: «”Если ты ловил кого-то вечером во ржи”. “Он себе идет по самому краю и распевает, Вечером во ржи…”. Мне стало веселее. Даже плохое настроение прошло» [1; 84]. Во всей многозначности смысла эта картина возникает перед Холденом и читателем в конце романа в момент обретения Холденом цели и смысла собственной жизни.

Структура романа, как собственно и образа Холдена, строится по принципу контрапункта, сопряжения противоположностей. Этот композиционный прием сложен, требует ненавязчивой убедительности, естественности. Безусловно, опорой для себя в этом искусстве Сэлинджер мог взять наряду с западными образцами (Л. Толстой, Ф. Достоевский, Т. Манн) и дзэнскую поэтику «сибуй», где практикуется одновременное «фасеточное» видение различных (и противоречивых) аспектов объекта. И рассматриваются они как равнозначные в общей картине сложности явлений и многообразия бытия.

Холден представлен в романе с удивительной достоверностью живой, пульсирующей мысли, резкими бросками устремленной к сути окружающего. Он в постоянной текучести, манифестации разных граней характера, которые поражают своей сложностью, неожиданной противоречивостью. Он – то естественный «простак», противопоставивший целеустремленности прагматиков стихийный поток своей жизни (начало романа), то дзэнский мудрец в неприятии «липы», то ранимый взрослеющий человек, чутко воспринимающий на собственном опыте удары жизни и ее уроки.

В структуре характера Холдена автором переплетены противоположные линии: подсознательное и рациональное, негативное видение и позитивное. Сэлинджер был хорошо знаком с Фрейдом, его психоанализом (о нем отрицательно говорится в романе) и юнгианской концепцией бессознательного. Последнее хорошо представлено в тексте. Обычно оно вводится словами: «не знаю, почему», «внезапно». Не зная почему, стал задирать Стрэдлейтера, выбивать чечетку, фантазировать невесть что (вероятно, детский подсознательный импульс к игре, полету вымысла); «внезапно» пустил дым от папиросы в лицо монахини

(подсознательный всплеск своего социального превосходства?); «внезапно», к собственному удивлению стал звать Салли вместе бежать из невыносимого мира на юг (рациональная «зацикленная» идея перекочевала в область бессознательного). Сэлинджер очень тонко, не вербально передает отдаленность подсознательного от его реального импульса. Подтекстовое сопоставление с другими реалиями контекста непременно выводит читателя к проявляемому смыслу «загадок». Именно таким путем в немотивированном интересе к уткам, рыбам в их зиму читатель открывает в Холдене его подсознательное ощущение собственного неблагополучия.

Но главным в жизневосприятии Холдена является рефлексия по отношению к себе и окружающим с постоянно меняющимся «окуляром» видения и с непременной многоракурсностью. Все это знак поэтики Сибуй в сочетании с сердцевиной японской этики, которая именуется «Жень» – «человечность» (сострадание, сочувствие, внимательность к другому). Так, в эпизоде визита к учителю Спэнсеру юный возраст Холдена определил его негативное восприятие облика стариков: тут и старые распахнутые халаты, из которых видны ребра; и белые безволосые ноги, увиденные на пляже… И прямой возглас «Не люблю стариков!» Но все так зорко увиденное им выдает его взволнованность и жалость к ним. Проявленное за прямой вербальностью – сострадание.

Более прямолинейно это сопряжение противоположностей – в эпизоде поисков вырезанных когда-то инициалов на дверях уборной. Старик этой своей целью и нелепыми разглагольствованиями довел Холдена «до чертиков»: Господи! Меня от этого такая тоска взяла!.. Не знаю, может быть у меня не так испортилось бы настроение, если б этот тип еще не задыхался?!

Обилие недостатков у Экли в Холдене вызывает в итоге жалость к нему и участие (он приглашает его на совместную прогулку, в кино).

Гаррис Маклин – «очень умный и все такое, но большего зануды свет не видел… Этот черт умел свистеть, как никто» [1; 89]. И Холден вспоминает свои радостные минуты, когда он слушал его свист. Другой сожитель по комнате раздражал социальным комплексом неполноценности из-за дешевых чемоданов, но у него было великолепное чувство юмора. Возникает ощущение, что у Холдена на уровне рефлекса эта «двойная оптика» японского восприятия, она определяет сопряженность противоположного даже на пространстве одной фразы: «Салли очень красивая, мы были знакомы сто лет, и я по

глупости думал, что она довольно умная» [1; 77]. Длинный перечень некрасивости монашенки завершается: «но лицо было доброе». Об Антолини: «он был утонченный, но пил, как лошадь» [1; 127].

Эволюция Холдена в этом плане состоит в осознании снятия резкой противоположности, в необходимости взаимного перетекания их в более сложном видении целостности. Восточное тяготение к Середине.

Встречи Холдена с Карлом Льюисом и с Антолини в контексте романа выступают как важные линзы для его самоопределения. В первом он увидел карикатурное изображение односторонней сосредоточенности и пафоса ошибочной убежденности в своей правоте. Свой бред о сексуальной патологии всех людей он подает под броским девизом «Безусловно», а Холден тоже все воспринимал критически, и ему видна ущербность подобной позиции.

Во время ночлега в доме Антолини Холден внезапно проснулся – рука Антолини была на голове Холдена и сам он сидел на полу рядом. Холден, как ужаленный, все воспринял привычно рефлекторно: это-де грязные поползновения, которых он видел много, и глубокой ночью, в темень убегает из дома. Но затем начинается процесс переосмысления происходящего, где в одной, высоко ценностной парадигме предстает многогранный облик Антолини. Все детали его емко воссоздают самые значимые для христианской и дзэнской этики добродетели человека: очень хороший учитель, он вписывается на равных в самую различную среду (ученики шутят с ним, он быстро стал своим в семье Колфилдов); образованнейший, никогда не «выставляется»: вместо умных разговоров предпочитает шутить; утонченный, он не только чувствует другого человека и полон участием к нему, но может предугадать его судьбу, индивидуальное «дао» в будущем (звонок брату Холдена, чтобы тот не принял работу в Голливуде, ибо это погубит его талант). Поток его жизни – естественен во всем: и в верной рюмке в руках, и в том жесте, когда он в первый в миг, рывком сорвал с себя куртку, чтобы прикрыть погибшего мальчика, и, окровавленный, понес его на своих руках; и «сакраментальная» для Холдена его ладонь на голове – скрытое проявление обычно сдерживаемых чувств («просто гляжу на тебя… любуюсь»).

Антолини в структуре романа – главная авторская итоговая точка, к которой стянуты все содержательные линии. Его слово в силу высокого нравственного статуса «Учителя» приобретает особую весомость.

Роман Сэлинджера иногда переводят как «Ловец во ржи».

Оснований много; в их числе многократность повторений в мотиве: это и стихи Бернса, и песня с выделенной строкой, которую поет мальчик на опасном краю дороги, и представление Холдена о главной цели его жизни в будущем: «Мое дело ловить мальчишек, чтобы они не сорвались в пропасть» [1; 122]. Обычно читатели, находясь под влиянием общего обаяния личности Холдена, функцию «ловца детей над пропастью» отдают ему. Это зеркально отражает Чэпмен – убийца Леннона. У Чэпмена было два идеальных героя: Холден и Леннон. Но когда Леннон круто изменил свою жизнь – Чэпмен его убил, стоял рядом с жертвой, держа в руках роман Сэлинджера «Ловец во ржи».

У Чэпмена, как у невнимательного читателя, две ошибки: концепция героя у Сэлинджера сознательно исключает идеальность (и у Сиддхартхи, Будды, ее нет, а есть ступени восхождения) и второе: никто и по-восточному, и по-западному религиозному канону не имеет права убивать человека, всегда находящегося «в пути», пока он жив.

Причисляя Холдена в его будущем к «ловцам во ржи», читателю романа Сэлинджера надо увидеть, как был сделан Холденом пересмотр многого в своей жизни и какую роль в этом сыграл Антолини, представший в настоящем времени романа «ловцом детей над пропастью», указавшим деликатно Холдену его «пропасти» – опасности, стоящие перед ним. Но Холден лишь мечтает об этом, в то время как Антолини на наших глазах реализует в действиях способности «ловца во ржи». Краткая диалогическая сцена – и нам явлена простота вопросов и та подтекстовая цель их, в результате которых Холден предстает перед ним как на ладони во всех «странностях» (слово «странный» Антолини повторил несколько раз кряду и повторно). Ему, как и читателю, в «проявленном» виде предстает и свободолюбие – своеволие, и небрежное отношение к связям с другими людьми, и внутренняя несдержанность (та, что на протяжении всего романа он определял лишь как «я нервный, ужасно нервный»), и чарующая неподдельная искренность (зевок Холдена во время сложного рассуждения Антолини). Но главное – его разлад с миром и другими людьми. А это гибельно для человека. В сознании Антолини нежность, любовь к Холдену и видение его изъянов сливаются в облик его детскости и положение перед опасной чертой. Поэтому в тексте «несознательная» со стороны Антолини вербальная перекличка со словесным мотивом «Ловца во ржи». Дискурс Антолини реализует действия врача: 1) диагноз, 2) причины, 3) предостережение, 4) пути, средства исцеления.

1) «Пропасть, в которую ты летишь – ужасная пропасть. Тот,

кто в нее падает, никогда не почувствует дна. Он падает, падает без конца» [1; 131].

2) Это бывает с людьми, которые в какой-то момент своей жизни стали искать то, чего им не может дать привычное окружение. Вернее, они думают, что в привычном окружении они ничего для себя найти не могут. И перестали искать. Перестали искать, даже не делая попытки что-нибудь найти.

3) … Может быть, ты станешь со временем очень образованным человеком и будешь ненавидеть людей, которые неправильно говорят. А может быть, ты будешь служить в какой-нибудь конторе и швырять скрепками в не угодившую тебе стенографистку.

4) Образование, знание. При внутреннем стремлении к ним «подойдешь все ближе к тем знаниям, которые дороги твоему сердцу». «Ты поймешь, что не один ты так чувствуешь, и это тебя обрадует, поддержит…».

Люди образованные и умные при условии, что они вместе с тем люди талантливые, творческие… эти люди оставляют после себя гораздо более ценное наследие, чем люди просто талантливые и творческие.

Академический курс даст представление о направлении и возможностях твоего разума… «…Ты узнаешь свою истинную меру и по ней будешь подбирать одежду твоему уму» [1; 134].

Как воспринял это Холден? Мысль о «бегстве» исчезнет в тексте, как будто ее и не было. Сказано многозначно, что Холден вспоминал то место в рассуждениях Антолини, где он, Холден, зевнул, другое, видимо, помнил ясно. Последующая, 24, глава (вторая встреча с Фиби) манифестирует начавшуюся метаморфозу мироощущения Холдена под влиянием Антолини, Фиби. Перед нами Холден с широко раскрытыми глазами на богатство и красоту разнообразия проявлений человеческого «я» – вспоминает Антолини, видит перед собой Фиби, мальчиков, пришедших в музей, и т. д. Последние главы в романе – это сэлинджерова поэма в прозе о рождении в душе Холдена чувства восторга перед феноменом человека, той радости общения, которая несет в себе душевную щедрость, безграничное доверие и спокойную уверенность в другом в час беды или размолвок.

Любовь – путь к расширению собственного «я». Эта фундаментальная идея многих философий и религий реализуется в последующем акте сознания Холдена – приятии всего естественного потока бытия, слиянности с ним. Внезапное, но долго подготавливаемое «озарение» (у Холдена, как и у Андрея Болконского) открывает облик мира в его вечности и святости

неизменных проявлений, чувство малости своей по сравнению с этим величием исчезло, вместо него лишь радость причастности, растворимости в нем. Это подтекстовое чувство счастья, умиротворенно-покойной глубокой созерцательности передано в финальной картине дождя, веселом гомоне детей, мелькании фигур на карусели. Контекст внешнего и «проявляемого» превращает кружение карусели, повторяющей то же самое для новых пассажиров, в символ бытия – сэлинджеров аналог Колеса Будды.

Для понимания проблематики онтологического уровня романа очень значима вечная дилемма жизнь – смерть. Она составляет сквозную линию романа, вбирая в себя и некоторые аспекты из «Гамлета» Шекспира. На персонажном уровне сообщалось, что Холден и читал драму, и видел фильм с участием Лоуренса Оливье. Но диалог с монахинями обнаруживает, что сложность «Гамлета» непонятна и даже многое выглядит по принципу «все наоборот» («Монтекки и Капулетти – все-таки ничего… А Ромео и Джульетта сами виноваты». Понравился лишь Меркуцио – «с ним весело» и «погиб не по своей вине»). То есть перед нами и небрежное, и «детское» восприятие. Гамлетовская линия в романе инкорпорирована аллюзивно в постоянном авторском сопоставлении Холдена и Гамлета (вплоть до появления в жизни Холдена своей красивой, телесно-приземленной, недалекой Офелии – Салли, которую он в «сумасшедшем» состоянии оскорбляет, прогоняя). Выделим в этой линии главное.

Во всех эпизодах «встречи» Холдена со смертью в его мыслях крупным планом выделяется жизнь, в то время как смерть предстает как нечто туманно-инфернальное, которое обнаруживает себя неожиданным страшным актом вторжения. В мыслях и действиях Холдена в связи со смертью Алли гамлетовский бунт против «преступления в смерти», но существенно, что у Холдена нет персонального виновника преступления, как у Гамлета. Все сконцентрировано вокруг более общего представления.

В текст Сэлинджера инкорпорирована аллюзия на знаменитую шекспировскую сцену у могилы с монологом о биологическом, все обнимающем универсуме, где вечное круговращение спаянного взаимопроникновения жизни и смерти во имя их общего жизнетворения. У Сэлинджера – мысли о могиле Алли и своей – воображаемой. Холден не может избавиться в них от своего магнитного притяжения к земле, подчас он контаминирует жизнь и смерть, но это лишь для того, чтобы на смерть парадоксально накладывать понятия жизни

(«трава, которая растет у него на животе», «кладут на меня камень…» «Будут приходить по воскресеньям, класть цветы тебе на живот… Дождь… все кинулись к машинам, могут в ресторан поехать – все могут, кроме Алли» [1; 110].

Акцентировка драматизма столкновением жизни и смерти включает отрицание их традиционного круговращения, или вернее, оно остается в стороне. На первый план выдвигается неприятие обряда погребения («Стоит только умереть, они тебя сразу же засунут… И последующая судьба в могиле…»). Фраза Холдена о надежде, что «найдется умный человек и вышвырнет его в реку», приобретает в тексте Сэлинджера богатую подтекстовую семантику. Прежде всего это мысль о предпочтительном исчезновении в вечном потоке бытия: река с давних времен – его символ. И весь контекст этих эпизодов ярко манифестирует неприятие Холденом тщательно разработанного, поражающего своей искусственностью ритуала обряда смерти, который воспринимается им как что-то ирреальное. Включение в контекст романа «Над пропастью во ржи» других произведений («Тедди», «Ловись, рыбка-бананка») позволяет указать на значимость для Сэлинджера восточного восприятия границы жизни – смерти, где обозначена меньшая драматичность – возможность или Нирваны, или продолжения жизни в процессе перерождения, равно как и общего для всех посмертного естественного пребывания в НИЧТО – вечном континууме всех форм.

Сэлинджером акцентируется духовное преосуществление не в смерти, а в жизни и не без влияния восприятия человеком смерти. Так, когда Холдену особенно тоскливо, всегда у него всплывает в памяти тот случай, когда он однажды не взял Алли с собой на охоту с велосипедом. «А теперь… я говорю ему: «Ладно, бери велосипед и жди меня около Бобби Феллона. Только не копайся!» [1; 73]. То есть перевернулось видение незначительного поступка, представшего как проступок невнимательности, нечуткости к другому человеку. Так, смерть включается в духовный процесс «взросления», совершенствования жизнестроительства личности.

Непреложность доверительно-доброго, гуманного «поступка» – действия по отношению к жизни – утверждается в последних главах романа в широком нравственно-философском и общественно-социальном аспекте в подтекстовом сопоставлении с «кровавой «бойней» Гамлета в конце трагедии. Суть его явлена в эпизоде с Антолини, где тот, озабоченный будущим Холдена, счел необходимым вручить ему, специально выделив собственноручным написанием, следующую сентенцию: «Признак

незрелости человека – то, что он хочет благородно умереть за правое дело, а признак зрелости – то, что хочет жить ради правого дела» [1; 132].

* * *

В романе явлено высокое художественное мастерство Сэлинджера. Им создана полная художественная иллюзия устной разговорной речи в ее непосредственности, слышимости ее интонаций, естественности переходов, отступлений. Этот свой принцип в романном тексте он воплотил в манере мальчика Ричарда Кинселлы, которому все время кричали «Отклоняешься!», требуя строгой последовательности и соответствия избранной теме. Только в том эпизоде отклонения видны сразу и всем, а у Сэлинджера мы их не замечаем, настолько они естественны.

В романе нет ни одной фальшивой ноты в характере искренности Холдена, в его дискурсе, лишенном сентиментальной риторики, с чуткостью к точному слову, сравнению, в развертывании коллизийных, трагических, трагикомических ситуаций. Все включено в поэтику достоверности. «Липа» в искусстве высмеяна остроумно в увиденном Холденом фильме – не ходить на него советует категорически [18; 99].

Композиционно роман сочетает в себе иллюзию внешней простоты, незатейливости нарратива и предельной авторской выверенности, цементирующей каждый компонент, даже деталь в единое художественное целое. В соответствии с японской эстетикой красоты Сибуй выверены противостоящие сопоставления, противоречивые явления в реальности, многообразных характерах персонажей. Все предстает с эстетическим эффектом открытия в силу и микровидения, и зоркости зрения в восприятии субстанциональных общих явлений. В конечном итоге разнородность их, многообразие, противоположности создают художественную иллюзию тождества текста и самой жизни. Текст как аналог жизни.

Знакомство Сэлинджера с индийской эстетикой дхвани-раса побудило его превзойти ее систематизирующие положения богатым ритмом чередований эстетически формализованных содержательных и эмоциональных тональностей. Не последнее место среди поэтических средств занимает музыка. Замечательный переводчик Р. Райт-Ковалева великолепно передала это в русском варианте.

Язык Сэлинджера богат коннотативной семантикой. Главная

особенность наррации – ее подтекстовость, ненавязчивость, тонко всплывающая из внешней явленности. О подобном сложном искусстве «двойного» звучания текста хорошо сказал Ю. М. Лотман: «Текст во второй своей функции является не пассивным вместилищем извне вложенного в него содержания, а генератором» [6; 8].

Смыслопорождающие возможности текста Сэлинджера завораживают и читателей, и мастеров романного искусства.

Вопросы и задания

1. Попытайтесь обосновать деление романа «Над пропастью во ржи» на главы, эпизоды доминантой эмоциональной тональности «эстетического настроения» (дхвани-раса), особой экспрессивной лексикой.
2. В чем явственно проступают нравственные постулаты восточной этики, эстетики гармонии в изображении ступеней взросления Холдена?
3. Кто в романе «ловец во ржи»?
4. Функция Антолини в структуре романа.
5. Поэтика финала, его нравственно-философский смысл.
6. Развитие лейтмотива «Холден и Гамлет».

Литература

1. Сэлинджер Дж. Д. Повести. – М., 1965.
2. Галинская И. П. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. – М., 1975.
3. Галинская И. П. Тайнопись Сэлинджера. Шифры Булгакова. – М., 1986.
4. Завадская Е. В. Восток на западе. – М., 1970.
5. Менанд Луис. «Над пропастью во ржи» 50 лет спустя. Что посеял Холден Колфилд // Иностр. лит-ра. – 2005. – № 10.
6. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Текст в тексте: тр. по знаковым системам 14 / отв. ред. Ю. Лотман. – Тарту, 1981. – С. 3—18. – (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 567).

IV. Новый роман

«Новый» роман на Олимпе историко-литературного процесса оказался во второй половине 50-х – начале 60-х годов XX в., и за долгое время пропаганды своих художественно-эстетических устремлений, если считать началом «Тропизмы» (1939), сделанное новороманистами внушительно для развития жанра романа. Главное в «телосе» – основной точке их целеустремленности – замена принципа изображения средствами выражения. Подобная смена в это время происходила в живописи. В творчестве «новороманистов» – А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютора, К. Симона, К. Мориака и других кристаллизируется видение изменений в общественной сфере, диктующих деконструкцию прежних представлений о реальности, человеке, судьбах гуманизма, миссии художника. Их творчество носило подчеркнуто экспериментальный характер. Все они уникальны по силе дарования, творческим устремлениям, но всех объединяет отрицание того, что именуется ими «минус-прием» в структуре бальзаковского романа.

«Эра подозренья» (1950) Натали Саррот фиксирует основные пункты разногласий с прежним реалистическим романом, уважительно не забывая сделанное им. Но ссылаясь на Флобера, писательница утверждает как «тягчайшее преступление – повторять открытия своих предшественников» [1; 320]. Дух «подозренья» у «новороманистов» к гегемонии персонажа – средоточии авторской интенции. После Джойса, Пруста, Фрейда открыты горизонты беспредельного многообразия психологической жизни, рухнули перегородки, отделяющие один персонаж от другого, в «Поминках по Финнегану» герой изменчив, как Протей; неразведанные области бессознательного – все это превращает прежнего героя романа «в нечто произвольно отграниченное, условно выкроенное из общей ткани, которая полностью заключена в каждом из нас и которая улавливает и задерживает в бесчисленных ячейках своей сети всю вселенную» [1; 315].

Акцентируется множественность обликов в «Я», характер-де в прежнем статуарном качестве не в силах взять на себя всю современную психологическую реальность – психологический элемент освобождается от спаянности с массивом характера: даже имена не обязательны или даже одинаковы (как у Фолкнера в «Шуме и ярости»): «чтобы понять, о ком идет речь, он (читатель. – *В.Я.*) вынужден, подобно самому автору, распознавать персонажи изнутри, с помощью указаний, которые обнаруживает, только

если откажется от тяги к интеллектуальному комфорту, погрузится во внутреннюю жизнь персонажей так же глубоко, как сам автор, и освоит авторское видение» [1; 319].

Этот феномен деперсонализации в философии, эстетике, литературной критике, как верно указывает И. П. Ильин, получил теоретическое наименование «смерть субъекта», «кризис индивидуальности», «растворение характера в романе». Симптоматично, что в первых романах «новые» авторы стремились «выбить» читателей из их «горизонта ожидания» «образа» персонажей, поэтому персонаж «миражный» визуально, его внешняя атрибутика подверглась аннигиляции.

Малерба в романе «Сальто мортале» не дает имен персонажам, их различие устанавливается по многим компонентам текста. У Н. Саррот в романе «Вы слышите их?» действующие лица ОН, ОНИ, еще один ОН; ВЫ относится к читателям.

Четко прослеживается две тенденции. Первая – безымянные персонажи в соответствии с давней традицией являются носителями всеобщности, включенной в масштабное пространство бытия. («Вы слышите их?»). Вторая – когда «исчезновение субъекта», индивидуальности трансформируется во множество их в одном, каждый персонифицируется, создавая сложные, противоречивые отношения между собой, формирующие сюжет. Индийское представление о множественности ликов в одном человеке, заявленное еще Гессе в «Степном волке», разработанная современной психологической наукой концепция многосложности сознательного и подсознательного поля психики – это те «знаковые» для культуры явления, которые питают пересмотр концепции характера «новороманистами». Э. Ионеско в пьесе «Король умирает» архетип короля «рассыпает» на десятки персонажей. Борхес в притче «Все и никто» «играет» безмерностью «Я» Шекспира, оживившего собой бесчисленное множество персонажей, которых он носил в себе. Все это – влияние антиромана».

Эксперименты в художественной характерологии становятся многообразными, но все они подтверждают «подозрение» к традиционному «образу» персонажа, который уже «растерял своих предков, свой заботливо выстроенный дом, набитый с чердака до подвала разнообразными вещами, вплоть до самых ничтожных безделушек, свои земли и денежные бумаги, свою одежду, тело, лицо и, главное, самое драгоценное достояние – характер, принадлежащий только ему лично, а зачастую даже и свое имя» [1; 313]. От него осталась только тень. Фабула, поступки, события перестали быть значимыми

структурообразующими звеньями. Они также задвинуты в угол. На первый план, как многократно утверждал Ж. Рикарду, выходит не описание приключений, а приключение описаний.

Ж.-П. Сартр в 1942 г. в работе «Человек и вещи» писал об изменении субъектных и объектных отношений в языке, литературе и обществе. «Новороманисты» «идут тем же путем, что и современная физика, что и вся наука XX в., которая не претендует более на исчерпывающее и объективное описание законов внешнего мира. Она исходит из того, что процесс познания неотделим от познающего, что человек в принципе может исследовать только свое видение бытия, свое место в нем» [3; 398]. Реальность как объект значима для них, но постольку, поскольку в эстетическом акте она будет отражена не по принципу мимезиса, референции, а в авторской ангажированности в современное мироощущение, воплощенное в радикальной новизне описательных творческих приемов. Авторская субъективная креативность – предпосылка всему, в их представлении. Поэтому так заостренно-шокирующе прозвучало заявление А. Роб-Грийе на симпозиуме в Ленинграде: «Роман создается из ничего» – креативность самодостаточна.

Один из девизов новороманистов – «Загнать читателя на поле автора». Бланшо усматривает в «новом» романе «радикальный поворот от проблематики творчества к проблематике восприятия» [4; 223]. «Новый» роман – процессуальный роман, он включает в себя рефлексию, демонстрацию того, как пишется роман. В поиске путей к постижению истины возможны нестыковки, лакуны, ложные ходы, неразрешимость загадки, незавершенность и т. д. Р. Барт разрабатывает в самом начале становления «нового» романа концепцию письма, где главная привязанность всех компонентов романа к процессу написания. Письмо мыслится как паутинная, возникающая динамическая связь всей атрибутики текста, всех уровней его. «Неразрешимость, – пишет Р. Барт, – это не слабость, а структурное условие повествования: высказывание не может быть детерминировано одним голосом, одним смыслом… Письмо появляется именно в тот момент, когда прекращается речь, то есть в ту секунду, начиная с которой мы уже не можем определить, кто говорит, а можем лишь констатировать: тут нечто говорится» [2; 461]. Письмо как конденсат порождаемых структурой смыслов.

Структура повествования, по Р. Барту и по устремлениям новороманистов, должна избегать «раковых язв» синтагматического линеарно-хронологического порядка с началом и концом, с причинно-рациональными скрепами всего происходящего, усекающими реальность. Письмо мыслится

парадигматическим, с паутиной множественности того смыслопорождения, которое возникает от напряжения связи между двумя объектами. Поэтому в поэтике, структуре – приемы бинарности, повторов, тонкой вариативности в дублировании; выработка новой логики письма, исходя из двойного подчинения слова – контексту фразы и всего романа; построение повествования на основе «порождающих» тем, мотивов («генераторов» смысла); «двойная оптика» повествования, сопрягающая одновременно бытовое, явленное, «знакомое» с мифологией или подсознательным и др.

Новая концепция реальности получает у новороманистов панъязыковое выражение. Они опираются на работы многих философов, писавших о соотношении мысли и слова, в языковом творчестве в сфере семантики им близки новые акценты у Л. С. Выготского: «мысль не выражается в слове, но совершается в слове», и пульсация мысли не линейна, а вариативна [5; 305]. Значимы для них работы Ф. де Соссюра, утверждавшего разрыв, безразличие между означаемым и означающим. И главное – язык воспринят как знак ментальной реальности; используется семиотический подход к функции языка, способного выражать любые «идеолекты». Новороманисты свою остроту теоретической инвективы направили против «буржуазного языка» с «идеолектом» «воли-к-власти», насилию, моделирования сознания «другого», будь то личность, общество. Современная литература делилась ими на буржуазную и небуржуазную.

В своем «письме» они разрабатывают поэтику кодов-знаков различных сфер бытия – «идеолектов» социальных, политических, культурологических, жанровых и т. д. В языке «кода» все должна определять «явленность» – все в ясности, прозрачности. Метафорики в нем Р. Барт не признавал. Но область духа – ноосфера с биением мысли, ищущей, мятущейся, идущей на ощупь в своих поисках; малоисследованная область подсознания, прихотливость психологии и то «невыразимое», что стремится воплотить искусство, – все это требовало особой языковой выразительности. Р. Барт в статье «Драма, поэма, роман» именует ее «окольным» языком, богатым коннотативным звучанием, включающим широкое поле суггестии, воображения, ассоциаций: пространство, казалось бы, «пустое» (без вербальности) заполняется «смыслопорождением» в читательском восприятии. Поэтому романисты щедро используют опыт поэзии. Актуализирован ими версэ – близкий аналог фразы, абзаца стихотворной строки стиха, включаются в повествование все метрически значимые элементы языка, музыкальная ритмика «одухотворяет» текст, поднимая его «вверх» (Барт именует язык,

лишенный коннотации, суггестии, «горизонтальным», коннотативный – «вертикальным»). Под влиянием «новороманистов» поэма актуализируется, синтезируясь то с драмой («Зола» Беккета и другие его последние пьесы), то с романом (последние романы-поэмы Л. Арагона).

Техника повествования у «новороманистов» формировалась под влиянием структурализма, структурной лингвистики, где все приемы многообразно систематизированы и представлены в своих эстетических возможностях. Нарратология в XX в. стала серьезной наукой, которая внутритекстовые коммуникативные отношения рассказчик – слушатель превращает в сложный механизм искусства риторики, обнажая ее секреты.

Новороманисты используют все многообразие приемов повествовательной техники, исключая «безличное», «нулевое письмо», всезнающего автора, господствующего в традиционном романе. Излюбленные типы повествования – авторское (акториальная наррация) и персонажная (аукториальная). Используется фрустрация в нарративе, когда непонятно, кто говорит, ибо дискурс в драматическом повествовании ситуативно неотличим друг от друга («Вы слышите их?»). Это может быть незаметное перетекание – слияние одного голоса с другим («А, Джо?» Беккета). Эксперимент М. Бютора в романе «Изменение» как нововведение – замена «Я» повествователя на «Вы» во имя возможности дистанции для самонаблюдения и активизации читателя.

У каждого автора этой группы рывок к новому. Их эксперименты при всей элитарности, «нечитабельности» получили широкий резонанс, оказали влияние и на новую драму, новое кино, и без них немыслим «новейший» – постмодернистский роман.

Натали Саррот (1900–1985)

Натали Саррот, русская по происхождению (Наташа Черняк). Во Франции жила с 1907 г. Получила высшее филологическое и юридическое образование. «Эра подозрения» (1950) – ее программный художественно-эстетический трактат. «Тропизмы» (1939), статья «От Достоевского до Кафки» (1947) предваряют и значительно дополняют его. В основу как посылка берется экзистенциалистская парадигма «я – другой». В героях Достоевского видится ею маниакальная потребность в контакте, но она постоянно наталкивается на стену «непрозрачности», которая таит в себе угрозу, порождая неуверенность, страх. По мнению Н. Саррот, это общий психологический импульс, для которого необходимо отбросить условное понятие «характера» и погрузиться уже не в личность, а в некие «бродячие состояния», общие для всех людей – в аморфную и подвижную магму подсознания. Свой творческий метод она определяет так: «Я изучаю психические движения в процессе их образования, так сказать, в состоянии рождения, действия, когда они не воспринимаются прямо и ясно сознанием, так как они проходят очень быстро где-то у порога сознания». Это именуется ею «тропизмами» – поток, каскад, водоворот психических состояний в миг незавершенности. Этот термин взят из естествознания как выражение реакции любого живого организма на внешние раздражители.

Н. Саррот художественно апробирует новую концепцию языка, демонстрируя мгновенно вариативные поиски слова для «означивания» «незатвердевающего» смысла в текучести психического состояния. Эти авторские устремления можно рассматривать как константу ее творчества, определившую неповторимый стиль, которому невозможно подражать. Ее развитие как уникального мастера предстает в форме совершенствования микрозрения в ее наблюдениях над магмой бессознательного и возможностями языка. Если в своем шедевре «Вы слышите их?» (1972) авторский поиск направлен на симультанное рождение гибкой, наглядно дерзающей каждым словом в длинной цепочке их прорваться к более точному «означиванию» «единицы» психического акта, то в последних произведениях «Изьм», «Откройте!» часть слова, слово манифестируют «протеизм» обозначаемых объектов, смысловых контекстов их функционирования. Но общим остается драматический сюжет встречи сознания и языка при участии провоцирующей роли подсознательного, предстающего в своей

миражной зыбкости.

Поэтому термин «тропизмы» включает в свою семантику специфический художественно-эстетический смысл понятия «троп», как выражения иносказанием, «окольным» языком, коннотативным, богатым «наращиванием» смысла в «пустом» (вербально!) пространстве текста. Изощренное богатство тропизмов органично в структуре романов нивелирует характеры, персонажи превращаются в «тень» – просто в функцию субъектно-объектного взаимоотношения, фабула, события редуцируются до «пустячков» в денотативном аспекте (раздался другой смех, друг протянул руку к статуэтке, дети превратили статуэтку в игрушку, пепельницу…). Как писал Р. Барт, «действующим лицом (в “новороманном” тексте) является сам язык… Повествовательная ось является абсолютно самодовлеющей» [6; 146]. Все подчинено процессу рассказывания – «означивания» – в его контексте утрачивают объективную привилегированность сцены, картины: мы не можем сказать, действительно ли «он» поднялся к детям, чтобы утихомирить их, а возмутившее его поведение в музее? угрозы вызвать полицейского? – не является ли все это плодами воображения, «сновидческого» представления реальности, вызванных страхом в подсознании?

На авансцене, в фокуляризации повествования акцентируется «здесь и сейчас»: настоящее время предстает как интегральное, вбирающее в себя все другие временные и локальные топосы. Но «размытость» свойственна всем пространственно-временным приметам. Поражает виртуозное мастерство, с каким Н. Саррот достигает множественности повествовательных перспектив. Перед читателем, по сути, движение симультанного полипотенциального в своей «незавершенности» текста, в котором «на ощупь» (по выражению Ж.-П. Сартра) – «означивание ментальности культуры и разных стран, и всего текста культуры, поскольку всегда и везде были «отцы и дети», и конкретно-исторического пласта культуры, в котором из глубин на поверхность всплыла конфронтация, бунт контркультуры «детей». Границы исторические подаются незаметно, «вскользь» и лишь один раз: упоминается дата – «50 лет спустя после того, как пририсовали усы Джоконде». Таким образом сопрягается начало века (в 1918 г. сюрреалист Дюшан манифестировал «смех» над классическим каноном. Через 50 лет в 1968 г. бунтует студенческая молодежь). В конкретно-исторической линии у Н. Саррот вековая парадигма: 1968 г. – один из моментов, ритмов истории. Незавершенность конфронтации органична для повествовательной структуры романа. Вопрос в названии романа «Вы слышите их?» открыт в будущее.

В диалоге «отцов и детей» Н. Саррот, как указывалось уже, оперирует, казалось бы, примитивнейшими блоками, которые многократно повторяются, вызывая даже впечатление заезженной, сбившейся пластинки, в шуме которой необходимо не пропустить мини-схватки, мини-драмы. В гостиной два пожилых господина, один из них отец детей, другой – его друг. На столе перед ними – древняя статуэтка. Дети то слышат разговор взрослых, то просто так между собой смеются наверху в своей комнате, то спустившись, присутствуют в гостиной молчаливыми слушателями, а потом наверху раздается их смех. Это фабульная матрица, но, чуть изменившись, она держит все возрастающее напряжение между двумя сторонами, которое формирует главную драматическую линию романа.

Вначале перед нами видимость покоя, умиротворенности, той благости, которая в убранстве гостиной (перкалевых чехлах), в смехе ушедших к себе детей (звенящем бусинками, капельками, бубенчиками), но настороженность уже заявлена желанием подняться, узнать причину, – и страх, что это будет как явление зубатого волка к ягнятам… В дальнейшем параллельно обнажается обоюдная «пугливость» от неосторожного или неразрешенного шага. Дети инстинктивно сбиваются в замкнутую сплоченную стаю, «лиц» в ней не видно, но стена, загородка от «другого» явственнее и выше. «Он» ощущает колебание почвы под ногами, подсознательное стремление подладиться, прилепиться к ним, показать, что он «свой», что он «на равных»: Ну что, прошвырнулись? – ласково обращается он к ним, гладя и их пса. Прустовский опыт языка-знака учтен Н. Саррот, но у нее это прежде всего крик подсознания – «я ваш, я с вами», чтобы сохранить статус-кво своего господствующего положения. Он настойчивее начинает предлагать, афишировать свой высокий духовный и нравственный статус: это он сразу, одним взглядом выделил статуэтку как древний драгоценный реликт из кучи хлама в восточной лавке. – «Я не коллекционер!» – Он – знаток. Он предстает в функции наставника, преподносящего высокий духовный «корм» тупой равнодушной толпе. Музей для него – храм благоговения перед шедеврами, для «них» – объекты непонимания всплесков восторга. Критический настрой повзрослевших детей, их иронический смех представляются ему святотатством. Появляется желание силой пригнать их к «кормушке» – употребил повелительное наклонение – и тут же его охватил ужас – это такой неосторожный шаг. Как потрясение основ бытия подается вдруг заговорившая «стая»: одна «малявка», отделившись от группы, выйдя вперед, дерзко заявила, что древность статуэтки определена неверно. «Они» посягнули на

знание Истины! Каждая деталь во всем этом – троп.

Вопрос «Кто говорит? И как говорит?» – важнейший в романах Н. Саррот. В романе «Вы слышите их?» Н. Саррот в ряде последних эпизодов экспериментально атакует наше привычное стремление «привязывать» дискурс к определенному субъекту речи. У Н. Саррот эти «обязательности» размыты, четких границ между ними нет, ибо и в «Он», и в «Они» заключено подразумеваемое многоголосие и семантически они совпадают: отчуждение, гнев, боль, ненависть, полный разрыв с той и другой стороны. Они слились, уравнены авторской аксиологией. При чтении их возникает необходимость остановиться, чтобы многое уяснить из контекста высказывания, грамматических форм.

Итог «схватки» – разрыв не снял отчуждения: статуэтка отдана во владение «детям», они именуют ее «зверюгой», превращают в элемент игры, навешивая бумажные украшения, или находят ей практической применение, превратив в пепельницу. Дальнейшая ее судьба – тесный уголок в музее, куда он, одряхлевший, приходит полюбоваться ею и предаться воспоминаниям.

Таким образом, показав раскол в обществе, Н. Саррот равно увидела вину и в инфантильности потребительства детей, и в нарциссизме, самолюбовании владеющих культурой. Подобно Прусту, она обозначила очередной виток истории, когда культура лежит мертвым грузом, и ее роман продиктован беспокойством о будущем. Авторская аксиология в соответствии с общей тенденцией «новороманистов» получает свое обобщающее выражение в мифе: в мифе об инициации (молодежь, взрослея, еще не реализовала ее); в мифе о необходимости свержения короля как условия для обновляющейся творящей жизни. Аллюзия на мифы как итог и открытость в будущее.

В творчестве Н. Саррот романы многочисленны. Наиболее популярные: «Золотые плоды» (1963), «Говорят глупцы» (1976), «Между жизнью и смертью» (1968), «Дар слова» (1980), «Ты меня не любишь» (1989). Исследователи подчеркивают в них все возрастающую тенденцию к многомерности персонажей. А. Ф. Строев писал: «…персонаж находится в постоянном диалоге с собой. В каждом заложено столько потенциальных возможностей, что для развития действия «другой» не нужен…» [7; 529]. И рядом с этим: привычное «местоименное» повествование исчезает, заменяясь просто «голосами» с «идеолектной», культурологической знаковостью. В «Золотых плодах» сонм таких «голосов» обсуждает книгу – пустое место в романе – (она не названа, и о ней объективно ничего не говорится). «Обезличенность» индивида в XX в. служит

основанием у Н. Саррот для полифонии анонимных сознаний. Сюжет формирует «карьеру» книги, и в силу поэтики тропизмов, естественно, не только книги. Хор голосов, переплетение подсознательной магмы и общественного сознания создают поток переменчивой стихии, перемалывающей все и с тем же жаром набрасывающейся на очередное «новое».

Интересен эксперимент Н. Саррот с повествовательными фрагментами, где категории действия, интриги, субъекта речи трансформировались в интонацию, жизнь слов, их схватку, противостояние и т. д. Можно увидеть в этой семантической игре и поэтику тропизмов. Но более интересной нам представляется художественная реализация Н. Саррот сложного феномена «живой язык», в теоретическом осмыслении которого научные дефиниции многое упрощают. Звучит в ее фрагментах и отклик на концепцию языка у Р. Барта, мечтавшего об «утопии языка» – Адамовом пространстве, в котором язык, слова блистают своей свежестью, богатством коннотации или просто прозрачной ясностью. Во фрагментах «Откройте!» слова являются живыми существами, у которых есть свой семантический сюжет, где есть и неожиданные повороты, и приключения, возрождения, гибель. В основе тропизмов – жизненная ситуация: когда мы говорим, в сознании идет молниеносная работа по выбору необходимых слов, ненужные изгоняются. В тексте Н. Саррот они отправлены за стену загородки. По-прежнему в центре внимания писательницы – взаимоотношение мысли и слова. Значительная часть текста – демонстрация семантической вариативности живого слова, того богатства смысла, которое несет изменившаяся тональность, присоединившаяся чисто фонетическая частица. Протеями предстают фразы с «до свиданья», «Да вы…», «Ты бы – Ты б» и другие, в цепь слов выстраиваются слова-«помощники» – заменители определенного слова, где видны зазоры между ними («до свиданья» – «ну пока… до скорого»). Конфликт держится на «встрече» со словами-клише, утратившими неповторимую духовную ауру. («Я вас люблю», «кофе», «сахар»). Внутренняя судьба стертых слов не фатальна, они могут быть спасены «встречей» с другими словами, равно как язык нуждается подчас и в них (ритуальное «до свиданья» и др.). Но главный итог словесной эксцентриады у Н. Саррот: нет тождества между сознанием и языком, реальностью и языком. Первые составляющие этих бинарностей (реальность, сознание) утратили свою определенность, они сейчас изучаются ЗУ – «задним умом» как бы заново. Реальность в ее «таковости» – «Так» исчез. («Там, где исчез «Так», теперь ровное место… Аккуратно подстриженный зеленый газон) [8; 19].

В конце фрагментов, буквально по Р. Барту, возникает концепция «утопии языка», языка как зеркала реальности, сознания в их тождестве, без разрыва. Пока же «Так – на Так», «Так на Так» не получается. Но в будущем должны появиться новые слова – «небьющиеся, компактные, однозначные» [8; 15]. Так Н. Саррот в поэтике тропизмов поднимает ряд актуальных лингвистических, философских и социально-общественных проблем в предельно лапидарном тексте.

Последнее прозаическое произведение Н. Саррот «Детство» (1983) обозначило приход к жанру автобиографии, к истокам своего творчества. В нем прежняя дань эстетике «новоромана» в выдвижении на первый план специфики восприятия. Второй взрослый голос в диалоге призван остерегать воспоминание о детском видении корректировкой, – отсюда повторы – наплывы, уточнения, поиск возможных вариантов и другое, что, по утверждению А. Ф. Строева, «размывает реальные события». Узнаваема прежняя языковая изощренность, боязнь «общего места», бегство в цепочку синонимического ряда: «Каким словом передать это? Нет, это не расхожее «счастье», подворачивающимся первым, никак не оно… «блаженство», «восторг» – слишком безобразны, их и близко подпустить нельзя… «Экстаз» – от этого слова то, что я чувствую, корчится, сжимается… «Радость? Да, пожалуй… это совсем скромное, непритязательное словечко может прикоснуться, опасность невелика… но оно неспособно выбрать то, что меня пронзает, переполняет, льется через край, сейчас уйдет, растворится в розовом кирпиче, в цветущих шпалерах, лужайке, белых и душистых лепестках, в дрожащем воздухе, по которому пробегает едва ощутимый трепет, волны… волны жизни, да, просто жизни, зачем искать другое слово?» – этот абзац может служить общей для всего творчества отличительной парадигмой языка Н. Саррот. По ней мы всегда узнаем текст писательницы с ее устойчивым кодом «коллективного бессознательного», пульсирующим ритмом описаний «наощупь», – прерывистых, уходящих в многоточие.

В 70-е годы Н. Саррот обратилась к драматургии: «Измь, или что называется пустое» (1970) – в центре неверно произнесенное слово; «Это прекрасно» (1975) – о сыновнем непослушании; «Она там» (1978) – о несогласии секретарши и многое другое. Первоначально писавшиеся для чтения или радио, они постепенно получили широкое признание известных режиссеров и актеров. Театр Н. Саррот стал событием Авиньонского фестиваля 1986 г.

В пьесах, по сути, сохраняется романная структура действующих лиц (я – он – они). Некоторые из них множатся на

двойников и предстают с нумерацией М1, М2, М3 (это мужчины). Повод для действия – нечто эфемерное, но гротескно оно демонстрируется обвалом драматических неожиданностей (аналогично «Пробелу» у Э. Ионеско).

Кандидатура Н. Саррот была выдвинута рядом с Клодом Симоном на соискание Нобелевской премии.

Вопросы и задания

1. Что общего в эстетических манифестах новороманистов?
2. Какие тотальные изменения («минус-приемы») традиционного романа внесены в новое письмо?
3. Структурная уникальность романа «Вы слышите их?».
4. В чем проявляется поэтика «миражности» пространства, времени, облика персонажей?
5. Что собой представляют тропизмы Н. Саррот и другие «приключения языка»?
6. Чем обусловлена деперсонализация, универсальность реальности?

Литература

1. Саррот Н. Эра подозренья. Писатели Франции о литературе: сб. статей. – М., 1978.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
3. Строев А. Ф. Новый роман // Французская литература 1945–1990 гг. – М., 1995.
4. Бланшо М. Пространство литературы. – М., 1982.
5. Выготский Л. С. Мышление и речь. – М., 1996.
6. Барт Р. Драма. Поэма, роман // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М., 1986.
7. Строев А. Ф. Герой – персонаж – система действующих лиц // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX в. – М., 2002.
8. Саррот Н. Откройте! // Иностр. лит-ра. – 1999. – № 5.
9. Саррот Н. Вы слышите их // Бютор М. Изменение; Роб-Грийе А. В лабиринте; Симон К. Дороги Фландрии; Саррот Н. Вы слышите их. – М., 1963.

Ален Роб-Грийе (1922–2008)

Жизнь свою он подробно описал в двух томах мемуаров «Романески». Бедная семья. Перед войной окончание лицея в Париже. Во время немецкой оккупации был отправлен работать на завод в Германию. Получил диплом агронома, работал инженером в Институте тропических фруктов, в командировках изъездил полмира. После выхода в 1953 г. романа «Резинки» стал литературным консультантом издательства «Минюи» – оплота французского «нового романа». Был тесно связан с Р. Бартом.

Теоретическая заявка о творческих устремлениях была сделана им в статье «О нескольких устаревших понятиях» (1946). Пафос ее идентичен «Эре подозрения» Н. Саррот – в них основные положения отрицания бальзаковского романа. Отличие – в акценте новой структуры «письма», многое меняющего. Говоря о «действии», интригах в своих романах «Ластики», «Соглядатай», он утверждает: «И если поначалу некоторым читателям показалось, что эти романы лишены всякого внутреннего напряжения, то не в том ли причина, что движение самого письма здесь просто-напросто важнее, чем развитие страстей и нагромождение преступлений?» [1; 118].

Сопоставления, ассоциативные переклички в тексте разрушают хронологию; события, «стираясь», оспаривают друг друга – все это станет константой его романов.

Роб-Грийе начал с требования «подлинного реализма». Во все антологии «нового романа» вошло его высказывание – «мир не значим и не абсурден, он просто – есть». Это полемичное заявление, направленное против Мальро, Сартра, Камю, содержится в программной работе «Путь к будущему роману» (1956), где утверждается идея «объективного» отражения мира в самодостаточности его форм, предстающих взгляду. Холодная, отстраненная манера повествования Роб-Грийе с легкой руки одного критика получила название «шозизма» – «вещизма». Р. Барт отнес ее к «школе взгляда», обозначив похожесть на объектив кинокамеры. (Позднее это будет реализовано Роб-Грийе и Аленом Рене фильмом «В прошлом году в Мариенбаде», 1961.)

Объективность, как верно отмечает Л. Зонина, предполагала и широко использовала возможности выбора у обладателя «кинообъектива», ибо главная цель автора – представить из пустот «ничего» явленный ему, – автору, облик мира. В романах «шозизма» («Резинки», «Соглядатай») – мир пустотен, вещи однозначны, персонажи подобны манекенам. Социолог Гольдман увидел в «шозизме» отражение новой реальности, созданной

цивилизацией XX в., – превращение человека в придаток машины, обезличивание, стандартизацию.

Движение «письма» в дальнейшем творчестве Роб-Грийе сохранит в персонаже вещь, но значительно уменьшит количество предметов и дотошную, чисто зрительную описательность их. Уже начиная с «Соглядатая», появление детали, вещи погружается в богатую коннотацию метафоры – тропа, становясь «генераторами» смысловых связей в сюжетике текста.

Общая с «новороманистами» у Роб-Грийе устремленность к двузначности повествования – сочетанию внешнего, «фольклорно» знакомого, конкретного пласта с широко обобщающим, будь то иносказательная семантика или мифология. Для Роб-Грийе в период «шозизма» был значим вытекающий из концепции «письма» миф о сотворении мира из яйца.

Своим третьим романом «В лабиринте» (1959) Роб-Грийе остался недоволен, ибо читатели сразу вычленили фабулу, привычно придав событиям линеарность, включив все происходящее в свой непосредственный жизненный опыт, в котором – недавняя война, вражеское нашествие, стрельба на улицах, смерть солдат. Роб-Грийе раздраженно указывал на детали, которые исключают временную и пространственную конкретность истории, это-де «роман-вымысел, а не свидетельство»: французские пехотинцы не носят номера солдатской книжки на петлицах шинели и не было никакого сражения при Рейхенфельсе.

На поверхности романа – демонстрация того, как пишется роман, сам процесс порождения текста из того, что он видит, представляет, обдумывает, отбрасывает, выбирает лучшее из возникающих вариантов. Это лабиринт, в котором блуждает сам пишущий. Реализуется, казалось бы, банальная истина – текст не возникает в готовом виде, как Афина из головы Зевса.

Путь «блужданий» пишущего с акцентом выбора вариантов заявлен уже в первом конвенциальном для читателя мини-эпизоде: пишущий в комнате видит – воображает: «…за стеной дождь, за стеной кто-то шагает под дождем, пригнув голову, заслонив ладонью глаза и все же глядя на мокрый асфальт…; за стеною – стужа, в черных оголенных ветвях свищет ветер; ветер свищет в листве, колышет тяжелые ветви…; за стеною – солнце, нет ни тенистого дерева, ни куста, люди шагают, палимые солнцем, заслонив ладонью глаза и все же глядя прямо перед собой» [4; 241].

Перед читателем, а главное в сознании пишущего – три варианта; будет выбран второй – зимний. К «выбору» в процессе

письма автор будет обращаться неоднократно. Избрав главным героем безымянного солдата без «персонального лица», многие события его жизни автор подает в вариативности: попал ли он, обессиленный, раненый, в госпиталь? Или это возможный вариант «приключения» не этого, так другого солдата?

Фрагменты висящей картины порождают различные, вариативные эпизоды текста: на переднем плане мальчик с коробкой, завернутой в коричневую бумагу, на заднем – солдат; в одной фразе текста мальчик (из картины) подходит к солдату, в другом эпизоде картина оживает, и эпизод встречи предстает в форме драматизированной сценки; еще два варианта, когда обрывается где-то посередине «картинный эпизод», сменяясь реальной сценой встречи солдата с мальчиком. Неожиданны рывки перетекания из одного эпизода в другой на протяжении всего романа (не только по принципу – действие началось в одном, закончилось в другом). Их семантика – прихотливость вымысла, психологии восприятия, ломающих традиционную структуру романа. Они утверждают закономерность разрушения линеарного действия, привычных временных и пространственных отношений. Время и пространство радикально преображены.

Картина на стене – «щиток» романа (повторяющий в уменьшенном виде элементы большого геральдического щита, на который он помещен). Он структурно повторяет роман, но главная его функция – смыслопорождение «письма», которое держит ее зрительный ряд, но «оживляет» его воображением, вариантами вымысла. Картина как импульс к творчеству и как главная отправная точка в экспериментах самого Роб-Грийе.

Текст представлен «шозизмом», микрозрением описаний, выполненных в подчеркнуто натуралистическом модусе с мельчайшими подробностями визуального плана. Если в «Резинках» хрестоматийным стало подробнейшее описание разрезанного помидора, изъяна кожурки, то в «Лабиринте» – абажура с тенью ползающей на нем мухи: «возвышается лампа: квадратный цоколь, длина его сторон пятнадцать сантиметров, – диск такого же размера, рифленая колонна с темным, слегка коническим абажуром… (это тень мухи. – *В.Я.*): этот незамкнутый маленький многоугольник одним углом касается внутренней стороны большого светлого круга, отбрасываемого лампой. Многоугольник медленно, но безостановочно перемещается по окружности светлого круга»… [4; 244].

Вся первая, вводная для текста, глава представляет подробный порядковый реестр предметов комнаты, домов заснеженной улицы и на равных с этим перечнем – фигура солдата, прислонившаяся к фонарному столбу. Эта глава –

матрица художественного мира Роб-Грийе. Мир децентрирован, населен предметностью, человек мало отличен от нее, будучи прежде всего увиденным «извне». Справедливо замечание критиков, что персонажи Роб-Грийе похожи на манекенов.

Но «новый роман» чурается односторонности, прибегая к различного рода оговоркам. Для Роб-Грийе она выражается в стремлении слить воедино объективную повествовательную перспективу «извне» с потенциальным наличием в ней семантической, психологической перспективы «изнутри». Объективизм, выражаясь лексикой Роб-Грийе, «прорезан тонкой линией – щелочкой», которая реализует неожиданный алогичный «разрыв» в повествовании или пустотность в недоговоренности, которая тоже разрывается «надвое». «Щель-разрыв» является сигналом для подтекста, в котором нет иносказания, аллегории, он просто продолжение, углубление явленной уже объективной реальности, это нечто вербально не выраженное, но доверенное оформлению читателю, его субъективному видению.

В реализации «оговорок» автор учитывает аксиому экзистенциалистов о невозможности владеть абсолютным знанием и о фатальных границах субъективных представлений. Поэтому текст предстает в лабиринте «разрывов», за которыми «пустотность» того, что может быть известно, равно как и не может в силу конкретных обстоятельств, случайностей, по общим эпистемологическим параметрам, возможностям человека. К примеру: спрашивают солдата, что за полк, номера которого черным по красному обозначены на воротнике его шинели. Отвечает: «Не знаю». – «Почему?» – «Шинель не моя» и далее «Обрыв», переход к другому в повествовании. В кошмаре сражения, поражения могло произойти все мыслимое и немыслимое, там было не до ясности деталей. «Незнание» солдатом вытаскивает из подтекста невообразимый хаос пережитого, потерю себя в ужасе происходившего. «Письмо» автора порождает другой вариант интерпретации: слушателям за этим казусом видится шпион, и в тексте начинает использоваться атрибутика шпионского романа. Эпизод ночлежного приюта в неотопляемой казарме, в мокрой от снега шинели под одеялом внезапно, по-джойсовски без какого-то ни было предваряющего ввода разрывается хаотическим описанием – повтором предшествующего долгого блуждания солдата по заснеженному городу, где двери закрыты, окна заклеены или затемнены: военные действия закончились, город со страхом ждал прибытия оккупантов. Этот разрыв-щель в объектном повествовании обнажает внутренний психологический поток горячечного бреда заболевшего. Это не просто опыт использования приемов

мемуаристики, у Роб-Грийе внове все экспериментально преображено.

В таком же семантическом ключе и объективизации представлены предсмертные минуты солдата. Война изображена так же объективно зеркально поведением солдата, при этом прошлое лишь чисто внешне заменено настоящим. Оно в итоге пребывания на войне – потере самоощущения, простейшем автоматизме реакций на окружающее. Взгляд солдата в повествовании включает дистанцию холодной отстраненности, за которой мертвенное оцепенение души – состояние отчуждения, отринутости от окружающего мира. Он – главное действующее лицо в романе – предстает, по сути, в функции «постороннего», наблюдателя жизни, жертвы войны.

Предметность, вещи, казалось бы, нейтральные, семантически нагружены в «недоговоренностях» различного аспекта: внезапно открывшаяся перед солдатом узкая щель между створками двери в кромешной темноте улицы и дома (страх жителей перед нашествием оккупантов и естественный жест по отношению к бедствующему от зимней стужи, как и от голода, – в тишине молчания на столе появляется кусок черствого хлеба, остаток вина в бутылке). Содержимое коробки в коричневой бумажной обертке – предсмертное послание близким умирающего солдата – простые вещи, но «за ними – в них» самое дорогое в его жизни: часы отца, – драгоценный подарок, как память о нем, он хранил их до конца; видимо, его же дар – кинжал как атрибут стойкости мужчины, кольцо и многочисленные письма невесты как тепло и счастье человеческих связей. Смысловой шлейф всех вещей коробки представляет богатый, исполненный высокого достоинства и сокровенного знания духовный строй всей жизни погибшего солдата. В этом видны у Роб-Грийе уроки Х. Борхеса.

Конкретно-индивидуальный, внутренний психологический облик солдата явлен читателю опосредованно через краткие объективные картины-эстампы, как бы застывшие в статуарности движения: тащит из пулеметной пальбы проигранного боя раненого, правой рукой держит повисшего на нем солдата, левой – винтовку. Она не брошена, как другое снаряжение; снежная вьюга, холод, голодный в чужом городе он снова и снова – «с нуля» ищет адресата коробки – послания погибшего солдата. При любых экстремальных ситуациях первый жест – забота о ней. Что в коробке – не важно. Скромно, молча, рискуя жизнью, он выполняет святой человеческий обет; смертельное ранение в оккупированном городе он получил, стремясь оградить от опасности мальчика: услышав близкий треск мотоцикла

немецкого патруля, мальчик, испугавшись, побежал, и солдат бросился к нему из своего укрытия.

Неповторимый индивидуальный облик человека не находится в кругу творческих устремлений автора. Всем его персонажам свойственна «пустотность», своеобразная «миражность»; у них нет ничего своего, неповторимо личного: биографии, особых обстоятельств в жизни, в семейном кругу, личных интересов, пристрастий и так далее. Отсутствие всего этого необходимо автору как знак легкого перетекания индивида в пространстве текста во всеобщность, размывания границ прежней персонализации – этой общей для «нового романа» тенденции, отражающей (как указывалось уже) деперсонализацию человека в XX в., его «анонимность атома». В романе Роб-Грийе броско, подчас с эффектом галлюцинаций, подается множество одного и того же: солдаты не различимы, их похожесть подчеркнута и «письмом» повествователя: солдат, главный персонаж, лежит, раненый, на спине, «Обрыв» в тексте и «Нет»: в действительности, на сцене другой раненый… [4; 332]; женщины отличаются по сути лишь цветом волос; мальчик – проводник солдата – множится на наших глазах: один или три.

За этим приемом импульс, идущий от научных устремлений века – увидеть визуальный праэлемент единства мира: в физике – атом, в биологии – клетка, в антропологии – ДНК, в живописи – отказ от рисунка во имя перетекания в красках к округлости всех предметов (Сезанн), к общности геометрических форм (кубизм). Роб-Грийе избрал «геометризм». Его знаменитые подробности в описании «вещизма» в «Лабиринте»: лабиринт предметов непременно включает что-нибудь «от геометрии»; что их объединяет – это линии (прямые, горизонтальные, вертикальные, перпендикулярные – все «живые» под влиянием света, тени, перспективы взгляда): угол, треугольник, квадрат, круг. Все они объединяют, казалось бы, различное. Текст – густая сетка их повторов – соположений: прямая линия следов солдата и мальчика; тени на фигуре солдата, не охваченной светом от фонаря на столбе; прямая дорожка, отполированная шлепанцами к комоду, и т. д.; кружение солдата по городу, каждый раз с «нуля», круговые пируэты мальчика около столба, круговой свет фонаря, абажура, мокрые или высохшие круги от стаканов на поверхности стола. А «стол» тянет за собой квадраты черных окон, заснеженных дворов; нанесенная куча снега в углу закрытой двери соположена с солдатом, стоящим робко в углу коридора, и т. д. Подобными повторами создается ощущение единства мира, всеобщей связанности в нем. И не только. В романе Роб-Грийе художественно реализует одно из главных положений А. Камю о

характере коллизии «человек и мир» в философском эссе «Миф о Сизифе». Мир у Роб-Грийе предстает прежде всего в своей автономности, он «таков, как есть»: в равнодушии к человеку, не благоприятствуя ему, но и не строя козней, а просто реализуя вечный природный порядок бытия. «Свет» и «тьма» – органика бытия: «Мрак. Щелк. Желтый свет. Щелк. Мрак. Серая мгла. Щелк. Мрак…» [4; 268].

На бытовой уровень индивидуальной жизни человека в романе накладывается еще две все более расширяющимися кругами повествовательной перспективы: человек и История, человек и мироздание. История представлена войной. Сражения при Рейхенфельсе в реальности не было – оно знак вечного пребывания в Истории человечества. О войне повествуется в репродуктивно-информационном регистре – в «сообщениях», а не в форме непосредственной «сцены» (исключение – одна: солдат тащит на себе раненого). В темпоральной маркировке значится семантический акцент постоянства – «как всегда»: шквал залпов, кто-то геройски противостоит, кто-то смертельно ранен, иные оказались в ловушке окружения, приказа отступать, есть дезертиры, есть сметающий все привычное страх мирных жителей, бесчинства оккупантов, споры о том, как происходили события в реальности – все это абсурд сущностной явленности. В повествовании автора он сконцентрирован агоном – центральной живописной картиной, изображающей спорящих о сражении при Рейхенфельсе, и драматизированным диалогом их же, «оживленных» вымыслом автора.

Из хора голосов как экзистенциальный итог онтологического ракурса звучит твердое убеждение: в войне всегда человек терпит поражение. Оно стирает, как «резинкой», правду более узкой, национальной сосредоточенности. Ситуация «Выстояли» подвергается сомнению при всем видении героизма: «Все дело в том, как понимать это «выстояли» [4; 328].

В романе все солдаты без имени. Это мотивировано не только характерологическими принципами. Еще одна интенция автора видна в мини-сюжете «чуда» появившегося единственного имени – Анри Мартен, которое тут же было обречено пустоте забвения – его жизнь тесно связана с судьбой коробки, где его последнее послание себя живым. Но, оказывается, отправить коробку адресно невероятно сложно – «Проблематично». О ней, вероятнее всего, забудут, она затеряется. В контексте онтологического уровня текста этот мини-сюжет – его «щиток».

У Роб-Грийе безымянность солдат в Истории призвана подчеркнуть бесчеловечность войны: люди обезличены, помнят и спорят лишь о названных крупных битвах – «сражениях при

Рейхенфельсе».

Событийная коллизия в «Лабиринте» близка «миражностью» к «Замку» Кафки: чем активнее действия героя, тем обнаженнее непроницаемость мироздания, безрезультативность попыток запечатлеть «свой шаг» на раскрывшейся перед ним пустыне («Ничто» экзистенциализма) – лабиринте вещной явленности, ее спаянности, незыблемости.

Путь поисков по горизонтали неукоснительного стремления к цели – адресату, включенных в лабиринтное мелькание пространственных и временных координат, теряет в силу этого бытовую семантику, становясь в поэтике движения по вертикали вверх выражением вечного устремления человека к высотам духа, к религиозным, нравственным императивам, где есть закон высшего судьи, горизонты новой жизни, надежды на будущее и т. д. Для солдата его будущая жизнь зависит от слова «адресата»: («Вы не знаете, зачем туда шли?» – «Я должен был там узнать»). – «Там он узнал бы смысл своей жизни».

Поэтому так органично входят в роман аллюзии на «В ожидании Годо» С. Беккета: ситуация незнания места встречи, точного времени (солдат помнит лишь день) появление мальчиков-проводников, вся атмосфера обездоленности, трагического одиночества солдата.

По-экзистенциалистски сделан акцент одновременно и на стоическом величии человека, силе его духа и на его трагическом уделе. Человеческая жизнь в мироздании расколота в романе надвое в постоянном ритме: Свет. Щелк. Тьма. Щелк. Свет. Щелк. Тьма… Но многоточие в контексте романа не означает аксиому экзистенциализма «бытие-К-смерти». Физическое небытие, по Роб-Грийе, не самое страшное из неизбежного. Неотвратимее и страшнее другое. На протяжении всего романа звучит мотив снега. Традиционно в культуре снег синонимичен враждебной стуже, его белизна – безжизненности. В поэтике Роб-Грийе он вездесущ, проникаем, властен над громадным пространством, все подчиняя себе, уравнивая своим покровом. Особо подчеркивается все стирающая функция снега: стирается значимость различий ли, похожестей в видимом облике мироздания, стираются следы на дорогах человека. Снег у Роб-Грийе становится тропом самого страшного – забвения, стирания человеческой жизни из памяти. А беспамятство – это гибель человека, всего человеческого в мироздании.

Роб-Грийе включает в роман концепцию искусства как «антисудьбы» человека, позднее капитально разработанную А. Мальро в «Зеркале лимба» (1975). Суть ее, по тексту Роб-Грийе, в утверждении могущества искусства противостоять забвению,

уделу небытия тем, что запечатленное им как живая жизнь не подвластно движению всесокрушающего времени. Автор сохранил жизненный облик безымянного солдата, дал жизнь Анри Мартену, воссоздал лабиринтный мир и т. д. Поэтому не случайна «рамочность» в композиции романа: в ней на поверхность выходит авторское «я», проблематика творческого процесса, «письма», сам образ автора. Автор виртуозно играет возможностями искусства наррации, где «оживление» воображением, интуицией, вымыслом – основа основ. Так прямое «я» автора становится обычным аукториальным (в третьем лице), которое персонифицирует ипостась себя в реальный персонаж, который наблюдает за солдатом, встречается с ним. Он многократно появляется как начинающий врач (фельдшер – в казарме), первым увидел ранение солдата и сразу оказался около, до конца оказывая ему помощь. Мы, как читатели, вовлечены в этот сюжет, как в реальность, но автор на наших глазах оставляет выдуманное амплуа врача и возвращается к реальному «рамочному» «я», где поясняет оставшееся непонятным для читателя (шинель свою солдат сменил на другую, когда к пораженцам при Рейхенфельсе стали относиться презрительно) и напоминает поэтикой повествования о своем пристрастии к шозизму, «контурной» характерологии. Конец возвращает к началу.

«Лабиринт» – вершина в творчестве Роб-Грийе. Этот роман подтвердил ведущее место автора среди «новороманистов».

Последующие романы – «Проект революции в Нью-Йорке» (1970), «Цареубийца», «Дом свиданий» и многочисленные киносценарии к фильмам («В прошлом году в Мариенбаде», «Трансевропейский экспресс», «Ступени наслаждения» и др.) – свидетельствуют о резком переломе, сближении его с «новейшим» романом постмодернизма. Определяющими приемами становятся игра, принцип «порождающих тем» («генераторов»), метафорика садомазохистских комплексов как иносказание масс-медиа, жестокости XX в. Пронизывает все черный юмор. В последние годы Роб-Грийе начал создавать многотомные мемуары.

Вопросы и задания

1. Аргументация А. Роб-Грийе поэтики «шозизма» в его романах.

2. Новые художественные «скрепы» фрагментарной структуры его романов.

3. Приемы разрушения миметической достоверности, демонстрация художественной условности, деперсонализации в

романе «В лабиринте».

Литература

1. Роб-Грийе Ален. О несколько устаревших понятиях // Про выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М., 1986.

2. Зонина Л. Тропы времени. – М., 1984.

3. Строев А. Ф. Ален Роб-Грийе // Французская литература 1945–1990. – М., 1995. – С. 408–421.

4. Роб-Грийе Ален. В лабиринте // Бютор М. Изменение; Роб-Грийе А. В лабиринте; Симон К. Дороги Фландрии; Саррот Н. Вы слышите их. – М., 1963.

V. Постмодернизм

Постмодернизм – сложное «новейшее» в XX в. явление, вобравшее в себя философию, эпистемологию, структурализм, искусство всех видов. И как по отношению к сюрреализму на заре века, споры о постмодернизме ведутся по всем заявленным им дефинициям. Но обычно «политкорректно», ибо, как считают многие, постмодернизм обязан своим появлением той атмосфере, в которой живем все мы, когда нетерпимость, доведенная во всех сферах до предела, требует разрядки в толерантности, терпимости к оппоненту. Во Франции эту точку «перелома» видят в событиях 1968 г. – студенческих выступлениях, поставивших Францию на грань гражданской войны. В мире – это угроза «пожара» для всех стран в виде термоядерной войны.

Спорят об исторических границах постмодернизма. Одни относят начало к 50—60-м годам XX в. (когда формировалась «новая» философия, структурализм), обозначая 70—80-е годы как пик интереса к постмодернизму. Другие склонны рассматривать его как «алгоритм» многовекового литературного процесса, проявляющийся как необходимость «нового» в ситуации «расстройства», кризиса, исчерпанности накопленного при всей значимости его богатства – прорыв к «новому» более настоятелен. Якобы ближайшее проявление этого – начало XX в.; во всей системе мировой культуры постмодернизм представлен более гипотетически, эпизодно. У. Эко, с иронией наблюдая над расширением «владений» постмодернизма, сказал: «Скоро категория постмодернизма захватит Гомера». Но размышляя теоретически над феноменом постмодернизма, У. Эко склонен к тому, чтобы не считать его хронологически фиксированным явлением, он рассматривает его как метаисторичекую категорию, в которой прошлое освоено, наличествует и по своей внутренней сути противостоит нигилистическому бунту Авангарда, который также включается в метаисторизм. У. Эко шире и глубже подошел к проблеме постмодернизма, своим термином обозначившим их соположение. В критике поломано немало копий для раскрытия, что значит «пост» – связь с модернизмом или отталкивание; если первое, то рассуждения включаются в наезженную колею резкого неприятия. Давая типологическое «метаизмерение» модернизму, У. Эко, как и у нас С. Аверинцев, определяют его как Бунт по отношению к традиции: «Авангард хочет откреститься от прошлого. Авангард разрушает, деформирует прошлое… разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до

сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к садовому забору; в литературе – к разрушению дискурса до крайней степени… и ведут еще дальше – к немоте, к белой странице. В музыке эти же требования ведут от атональности к шуму, а затем к абсолютной тишине» [3; 100]. Звучит четкий вывод – отрицание прошлого ведет к немоте, закономерная необходимость – обращение ко всему культурному наследию, ко всему наработанному ею. Но не по принципу плагиата, он невозможен, ибо «все сказано» уже, а с использованием эстетической игры, где потребность сказать новое с помощью образности созданной («второй реальности») включает «обнажение приема» в виде оговорок, саморефлексии, ссылок, цитации и др. И главное в их ряду – ирония как «метаязык искусства», позволяющий, умножая смысл, дифференцировать его многослойность на уровнях «своего» и «чужого».

Все, созданное культурой, определяется как текст. Массовое искусство на равных получает «права гражданства» в нем. Не просто исчезло противопоставление элитарной и массовой литературы, постмодернистами поставлена задача прорыва к широкой публике – необходимость сломать стену между искусством и занимательностью. Художественная реализация прорыва к «новому» и одновременно к увлекательности со всей остротой поставила проблему «высокой художественности», новизна которой и в блеске использования знаковых кодов культуры разных эпох, художественных систем через «врата повторного узнавания». Как пишет А. В. Дранов: «В отличие от платоновского «анамнеза» произведению не приписывается обладание вневременными качествами абсолютно Прекрасного» [4; 169]. В нем самодостаточен сам процесс, имеющий свою особую цель – «телос», «благодаря которому несовершенный мир и бренный, преходящий опыт обретают в произведении совершенную форму и вечный непреходящий характер» в силу совершенства выражения. Утверждается приоритет автономного гения, творчество по законам субъективной свободы, которая в соответствии с эстетикой экзистенциализма может оперировать воображением, иррациональностью, но неизменно истоком всего видит «бытие-в-мире» и сопрягает с ним свое восприятие прошлого.

Постмодернисты разделяют эпистемологическое сомнение экзистенциалистов в возможности абсолютных Истин; уверенность может быть лишь в частных прагматических проявлениях (А. Камю) «единичных фактов», «локальных процессах» (Ф. Лиотар). Поэтому «метаповествования»,

«метарассказы», претендующие на абсолютную истину, лишаются легитимирующих притязаний («кризис авторитетов»). К самоуверенности в «метаповествованиях» присоединяют обвинения в конформизме, буржуазности, авторитарности, тяге к тоталитаризму в мышлении. Вместо этого ставка на итог индивидуальных восприятий, их мультиперспективизм.

Философская мысль в постмодернизме совершает «поворот к языку». Литературоведение перестает быть только наукой о литературе, а превращается в своеобразный способ современного философского мышления с повышенным интересом к языку многозначности, вариативности, самопорождения смысла и т. д.

Не в последнюю очередь в связи с этим альянс с постструктурализмом и весь комплекс проблем, связанных со структурой мышления и опосредуемыми дискурсивными практиками. Основные представители (Ж. Деррида, М. Фуко, Ф. Граттари, Ж. Лакан, Р. Барт, Ю. Кристева) – бывшие литературоведы, которые находятся в общем русле современного научного мышления, сделавшего изящную словесность полигоном для своих концепций.

Атаке был подвергнут принцип «логического центризма» – основной в европейском культурном сознании, пронизывающий буквально все сферы. Наше мышление, имея дело с оппозицией, дихотомией, невольно стремится поставить в привилегированное положение один из членов этой оппозиции: в философии, психологии это ведет к рациоцентризму, утверждающему примат дискурсивно-логического мышления; в культурологии – к европоцентризму; в истории – к футуроцентризму, к подготовке эпох лучших, более просвященных; в лингвистике – к первичности означаемого; в литературоведении – к концепции «содержания», предшествующего выразительной форме, и т. д. В соответствии с авторитетной в XX в. экзистенциалистской парадигмой мира как хаоса утверждается несовместимость понятия «центр» как опоры для свободного структурирования в динамике взаимопорождения, взаимозамещения, взаимопревращения элементов. Хаотичная, фрагментарная структура становится аналогом мира. Ее субстанциональные приметы – дисперсность структуры, ее разнородная раздробленность с резкими обрывами, границами между частями, нелинейность, эффект незавершенности и главное – внутренняя мобильность самопорождения смысла сетью взаимоотношений компонентов структуры: фрагмент, отражаясь в другом, противостоя или «перетекая» в другое, наполняется дополнительным смыслом. Незавершенность инкорпорируется в структуру в виде интертекстуальности, поскольку данный прием предполагает смысловую открытость основного текста к

«внетекстовому источнику».

Интерес в интерпретации текста переносится в динамику взаимоотражения, соположения частей, индетерминаций. Прежняя гегемоническая функция персонажа, автора существенно редуцируется, задвигается в «угол», – эта интенция входит в широкое постмодернистское понятие «смерть автора», «смерть персонажа».

С децентрацией и понятием «письма» органически связан принцип «нонселекции», «ниерархии» (Д. Фоккема), лежащий в основе структурирования и формообразования всех постмодернистских текстов. Утверждается «равновозможность и равнозначность всех» стилистических единиц текста. В нарративных структурах явное преобладание «паратаксиса» – перечня вариантного многообразия явления, над «гипотаксисом» – «подчинительным» расположением. Все подчинено эффекту «преднамеренного повествовательного хаоса», как пишет И. П. Ильин [4; 253]. В ряду первых, наиболее частых приемов для этого – прерывистость и избыточность: это может быть излишняя описательность; «выпадение» из логики дискурса ответвлений в виде ненужной информации; перегруженность «коннекторами» (связующими элементами) как самообнажение своего приема «сверхсвязности» текста; пермутация – взаимозаменяемость частей текста, уничтожение грани между реальным фактом и вымыслом. Основным, главным по отношению к этому ряду выступает прием противоречивости, он, по сути, является доминантой приемов нонселекции и того «короткого замыкания», которым обычно заканчивается манифестируемый хаос, – контрастность противоположностей различного плана и необходимость с этим как-то жить, принимать как реальность действительности.

Среди них особо значится бриколлаж – резкое «выпадение» «из» принятого кода «в» нечто чужеродное («письмо» соседствует с реальной вещью и др.).

Проступает в художественной практике абсолютизация «ниерархии». Значимость приемы демонстрации нонселекции получают преимущественно лишь в контексте пастиша, самоиронии, увлечения художественной игрой.

Важное место в эстетике постмодернистской критики занимает понятие деконструкции как основного принципа анализа текста, во многом специфического. Термин был введен Ж. Лаканом в 1964 г. и теоретически обоснован Ж. Дерридой, М. Фуко, Ю. Кристевой, Р. Бартом. Первые опыты появились в книге Ю. Кристевой «Семиотика. Исследования в области семанализа» (1969) и Р. Барта «С/З» (1970). Смысл деконструкции

в самых общих чертах заключается «в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и не замеченных не только неискушенным “наивным читателем”, но и ускользающих от самого автора («спящих» по терминологии Деррида) “остаточных смыслов”, доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого…» [4; 34].

Методологические установки в деконструктивном прочтении текстов различны. В американском литературоведении с его традицией «тщательного прочтения текстов» «целью деконструкции должно быть изучение процесса его порождения» [4; 38].

Многие рассматривают деконструкцию как часть «культурных исследований», где главное – обнаружить влияние, соотнесенность не только с интертекстуальностью, но и с другими системами репрезентации, формирующими ментальный облик эпохи, ее эпистему. Авторитетна деконструкция М. Фуко различных эпох культуры с видением коллективного бессознательного в его работах «История безумия в классическую эпоху», «История сексуальности». Он выразил мечту «об интеллектуале, который ниспровергнет свидетельства и универсалии, замечает и выявляет в инерции и притязаниях современности слабые места, провалы и натяжки ее аргументации» [4; 228]. Часто встречаемое утверждение об обреченности деконструкции на «неправильное прочтение» текста в силу насыщенности его языка метафоричностью: логическая однозначность деконструции с нею справиться не может. Обычно оно исходит от постструктуралистов.

Специфическая роль деструктивистского критика в идеале сводится к тому, чтобы избежать внутренне присущего ему, как и всякому читателю, стремления навязать ему собственные смысловые схемы. Он должен «деконструировать «жажду власти», проявляющуюся в нем самом, как и в авторе текста, и отыскать тот «момент» в тексте, где прослеживается его, текста, смысловая двойственность, внутренняя противоречивость «текстуальной аргументации» [4; 42–43].

Особый раздел в деконструкции связан с проблематикой исторического романа, обращения к историческому прошлому. Об отрицании «метаповествования» об Истории как детерминистски поданной поступательной прогрессии уже упоминалось. Акцентируется уже существовавшая тенденция видеть экзистенциально общее в разных эпохах при всех их специфических отличиях. Принцип историзма в классическом понимании не принимается. Это было заявлено в броском названии научного доклада У. Эко «Средние века уже начались», в

его пространных глубоких размышлениях об историчности своего романа «Имя розы» в послесловии к нему. В отношении эпох в Истории, связи в этапах ее – это «отставлено» как знание таблицы умножения: художнику предоставлено право свободного «посещения» любой из них, но с глубоким знанием кодов эпохи, ее ментальности, где много общего с современностью. Деконструкция берет за основу «Мифологии» Р. Барта в обнажении мистификации общественного сознания, в этом же ключе – концепция симулякров Ж. Бодрийара.

В мироощущении постмодернистов очень значима философско-гносеологическая категория эпистемологического сомнения. У нее многовековой возраст (если считать от Сократа, сказавшего «я знаю, что ничего не знаю»). Современные теоретики постмодернизма связывают ее с «кризисом авторитетов», крахом научного детерминизма. Главный герой романа «Маятник Фуко» Бельбо, пройдя крестный путь познания, говорит в конце: «Теперь я пришел к убеждению, что весь мир – это одна загадка, безвредная загадка, которая стала зловещей, благодаря нашей сумасшедшей попытке интерпретировать его так, словно он скрывает под собой правду». У. Эко солидарен с ним. Это постмодернистское отношение к интерпретации.

Ж. Деррида полагает, что постулируемые наукой «законы и правила» в «мире вещей» на самом деле отражают желание человека во всем видеть Истину, а по сути это трансцендентное означаемое, – стремление во всем найти порядок и смысл, характерное для логоцентрической традиции. Поиск Истины в постмодернизме изначально обречен, так как мир обретает смысл лишь в процессе интерпретации, бесконечного ряда их смены. В этой процессуальности Истина живет, растворяя в ней многое, но и не обрывая поисков. В романе У. Эко несломленный человек повешен фанатиками мракобесной «истины», как на кресте – на маятнике Фуко – символе времени. Сам поиск возвышает человека, – утверждает Т. Уайлдер в «Мартовских идах», будущее перед ним открыто для новых дерзаний. Лишь бы не было упоений открытиями, которые выдавались бы за абсолютную Истину. Пастиш, ирония, пародийность закономерно вытекают из ситуации эпистемологического сомнения. Этот ряд приемов органично связан с позицией автора-постмодерниста как творца «играющего». Мастера постмодерна ставят перед собой задачу: не просто «овладеть», но и сделать, по выражению Ж. Лиотара, «анамнез», который представляет собой «не движение повторения, но некий анна-процесс, процесс анализа, анамнеза, аналогии и анаморфозы, который перерабатывает нечто «первозабытое» [7; 59]. Пастиш понят как «фантазия и своеобразная пародия», в

которой отсутствует сопоставимый проверяющий дискурс.

Основной массив пародий, пастиша направлен против мистификаций реальности, механизма создания видимостей, «подделок»-симулякров. В центре их внимания язык «идиолектов», ирония, пастиш используются как средство раскрытия уловок, маскирующих реальную картину жизни. Общественная, гуманистическая функция искусства не исчезла, хотя категория ангажированности как цели не звучит.

История постмодернизма насчитывает уже полвека. И как по отношению к сюрреализму раздаются голоса: Жив он? Умер? Некоторые уже давно объявили, что он мертв и даже термин «постмодернизм» отвергли, заменив на «постклассический». Термины важны, но не меньше значимо осмысление существующего явления и трезвое незашоренное отношение. Принято считать, что писателей, явления, все новое, оказавшееся на пространстве культуры, необходимо судить по вершинам достигнутого, по тому, что вошло креативным импульсом для жизни, а не по бесплодным ошибкам.

В конце XX в. сделаны важные открытия в области естествознания, появилась новая наука синергетика о саморегулирующихся сложных системах, самая сложная из них: мир предстает не в хаосе, а «порядком в беспорядке» – открыты ее алгоритмы (И. Пригожин). Загадка высшей математики – теорема Ферма – разрешена (это знак победы над теорией ограниченности разума). Категория «хаоса» мироздания как основа мироощущения в философии экзистенциализма, постмодернизма потеряла онтологическую значимость. Все это на передний план выдвигает методологическую идею синтеза культур, их диалога. Для демонстрации художественной практики постмодернизма избраны Дж. Барнс, Борхес, Маркес, Стоппард.

Вопросы и задания

1. Дискуссионность по отношению к историческим границам, термину «постмодернизм».

2. Истоки понятий культуры как текста, историзма как историчности.

3. Смысл понятий «письмо», «коды культуры», «метаповествование», «деконструкция», «полиперспективизм», «пастиш», «симулякр».

Джулиан Барнс (р. 1946)

Роман Дж. Барнса «История мира в 10 1/2 главах» (1989) представляет несомненный интерес как произведение, ставшее «классикой» постмодернизма. Выполненный с мастерством, он обрел мировую славу. У нас он появился в 1994 г. в переводе В. Бабкова. Роман еще не получил аргументированного освещения, имманентного его своеобразию. Имеющиеся отзывы критиков в виде кратких аннотаций к роману включают лишь обобщенные однозначные оценки: «не роман», «просто текст» – по мнению А. Зверева, произведение массовой культуры в «7 1/2 замечаниях о романе Дж. Барнса» С. Кузнецова [8].

Пародийность, ирония предстают главным модусом повествования, ориентирующим читателя в видении основных линий авторской стратегии, аксиологии. Ими формируется динамика двухполюсного семантического ряда по вертикали «сверху вниз», с выворачиванием наизнанку, «наоборот», с одновременным эстетическим эффектом неожиданности, удивления, смеха. С. Аверинцев утверждает: «Не может быть юмора без противоположности взаимоотнесенных полюсов, без контраста между консервативными ценностями и мятежом… Только из противоположности, из полярности, из напряжения возникает игра энергий» [9; 35].

Уже само название романа и его глав броско заявляет это намерение, заключающее конвенцию с читателем: название первой главы (где, по утверждению Л. Гинзбург, всегда автор определяет перспективу восприятия читателем всего текста) «Безбилетник» провоцирует ассоциацию с современной транспортной ситуацией, но мы оказываемся в Ноевом Ковчеге. Следующая глава «Гости», но предвкушение какого-то праздника снято по принципу «наоборот» – каждый час экстремисты расстреливают заложников; «гости», ворвавшиеся на корабль, – это они. Одна из глав названа «Вверх по реке», обычно плавают вниз по реке, и в памяти знаменитые романы Дж. Джерома, Р. Стивенсона, М. Твена – у Дж. Барнса смеховая линия выворачивается наизнанку, обнажая драматичность многих симулякров.

За всеми этими настойчивыми повторами у Барнса типично постмодернистское стремление вырвать «наивного» читателя из привычных затверженных представлений и простого, не рефлектирующего «потребления» текста. Делается ставка на расширение пространства текста, его «языка» активностью читателя.

Первое, что бросается в глаза, – необычность структуры произведения, ярко заявленная, даже эпатирующее подчеркнутая. В качестве объекта пародийности Барнс избирает эпический исторический роман с его линеарно-поступательной, хроникальной парадигмой. Художественный универсум у Барнса децентрирован.

У Барнса принципиальная хаотичность, беспорядочность в организации пространственно-временного континуума. На глубинном уровне это демонстрация хаоса мира, его художественный аналог. Между фрагментами – резкий разрыв, смешение. Первая глава – мифологическое время Ноева ковчега в пермутации с современностью; вторая глава – XX в., в знаковом выражении терроризмом; третья – средневековье; четвертая – чернобыльская катастрофа; пятая глава – июнь 1816 г. – судьба плота «Медузы», отражение ее в картине Т. Жерико; шестая – XVIII в.; седьмая – пермутация мифа и 1939 г. – национализм, фашизм; восьмая глава – пермутация XVII и XX вв. в столкновении сознания современного человека и индейцев.

Эта разбросанность получает обоснование в праве художника-постмодерниста реализовывать свободу «visitation» – своего «посещения» Истории.

Дискурс Барнса включает все многообразие жанровых нарративных практик: фантастический реализм («Безбилетник», «Сон»), в первом субъект речи – червь в функции всевидящего автора, сразу сопрягающего древность и века цивилизации; эссе с его очерковостью, новизной видения, с верховенством «над» богатством материала и вышелушенным итогом наблюдений («Кораблекрушение», «Интермедия»); эпистолярный дискурс с его «открытостью» диалога, психологии, моделирующей установкой («Вверх по реке»). Все фрагменты романа имеют новеллистическую форму с захватывающей фабулой, получающей в финале свое завершение.

История у Дж. Барнса держится на целостности содержания ее, при этом динамическое напряжение противоречий вызывает то горечь сатиры, то карнавальный смех, то серьезное раздумье, то легкую иронию… Это подчеркнуто даже очередностью глав, выстраивающих противоположность: так, первая глава карнавально-пародийная («Безбилетник»), вторая («Гости») о расстреле заложников – остро драматическая; «Религиозные войны» – бурлескно-комическая о суде над червями, в контрасте с нею глава «Уцелевшая» – о Чернобыле с трагизмом о разуме человечества и т. д.

В языковой референции обозначается пристрастие к метафоричности, метаобразу, метафабуле с их множественными

вариантами самопорождающихся смыслов. Происходят безостановочное саморазвитие и самодвижение. По терминологии Ю. Лотмана, это архисемы, по терминологии Р. Барта, Деррида, – фреймы, тезаурусы, которые обладают многосложными сторонами – слотами, способными к развитию, самопорождению различных семантических полей в конкретной среде обстоятельств.

В качестве архисемы Барнс выбирает профабулу плавания на корабле, замкнутом пространстве. Ю. Лотман пространство корабля, дороги рассматривает как богатую для искусства возможность собрать воедино множество персонажей. Она великолепно использована Барнсом. Его плавучие замкнутые «тюрьмы», проверяющие людей, побуждают увеличить их ряд другими «кораблями» в такой же функции.

От фабульной структуры остается немногое и варьируются ее составляющие или с иронией, или с самопародией, или с ловушкой для читателя. Так, в главе «Уцелевшая» оригинальный вариант бегства от опасности радиации (взрыв Чернобыльской АЭС), одной в лодке куда глаза глядят, в тяжких бедах скрашивается «парой кошек» – это желанные гости; в главе «Вверх по реке» в смыслообразовании главную роль должна сыграть злополучная веревка. На поверхности фабулы в дискурсе Чарли все так просто – развязали веревку, страхующую в буруне реки Мата, – индейцы. А в реальности все наоборот. В повествовании – сложный нарративный прием «туда и обратно», перверсия – необходимо в смыслообразовании вернуться назад, увидеть в Матте «неугодного» для Чарли, вспомнить функцию веревки, троса и станет ясно, что индейцы ни при чем. Это элементы игры со смыслопорождением и сложностью связок через громадный интервал в тексте.

Таким образом слоты и лейтмотивы формируют ризомную, ветвящуюся структуру, дальний прицел которой – выстрел в существующую традицию линейного письма с причинно-следственной связью. И серьезно, и со смехом Барнс утверждает: приемов для связи может быть в искусстве много при переключении восприятия читателя из рационально-логической сферы в разветвленную цепь ассоциаций.

Барнс обнаруживает пристальное внимание к проблемам наррации, разрабатываемым структуралистами, мэтрами «нового романа». В текст романа Барнса инкорпорирована их устремленность к «грамматологии» высказывания, научной типологии дискурсов: вопрос «кто говорит?» и «как говорит?» – центральный с акцентом условности субъекта дискурса (червь в первой части).

Учтено пристрастие «новороманистов» к случайности в фабульном движении или демонстрации творческого процесса. Барнс пародирует в седьмой главе избыточность письма краткой историей Бизли, который, переодевшись в женскую одежду, «всплыл» живым из «списка трупов», погибших вместе с «Титаником». Переодевание скрыл. Для этого Барнсу понадобился самый конец главы, а то, что предшествует ей – (более 2/3 текста) не имеет никакого отношения (биография внука).

Подчас возникает ситуация увлеченности просто художественной игрой. Погружается Барнсом в смеховую игру увлеченность постструктуралистов, «новороманистов» языковой проблематикой с гносеологическим аспектом. Целый Монблан научной литературы по лингвистике, философии в связи с работами де Соссюра о разрыве, безразличии между знаком и означаемым. Ирония у Барнса – в связи с возможностью для массового сознания простейшим образом на доходчивом для этой среды языке объяснить суть научной проблемы. Кратко это иллюстрируется этимологией слова «ткарни: шутка индианки, якобы на их языке это «птицы», а на самом деле «причинное место». Такой же комедийный эффект метафоры-омонима «вверх по реке»: знаковый статус реки получает та струя, которую «отливают». Барнс пользуется гротеском для демонстрации «враждебности» языка к означаемому и просто логике: «Черви были призваны в суд, как евреи для уплаты дани Августу Цезарю» [1; 103]. Семантика несовместима, она диаметрально противоположна, но исток ее не в научных постулатах о разрыве между означаемым и означающим, а просто в провале логики.

По Деррида, мы переживаем кризис репрезентации – между реальностью и «текстом», т. е. всевозможными ее отражениями, существует разрыв – олицетворение симулякра как итога когнитивной деятельности человека. Это сознательная или бессознательная подмена реальности, замена лишь ее подобием.

Роман Барнса передает этот «разлом»; повествование во всех тезаурусах строится по принципу удвоения: реальность и симулирующее ее отражение; демонстрируется принцип искривленной зеркальности, в которой реальность, проходя расстояние до отражающей поверхности зеркала, уже во многом изменила свой облик. Своеобразный эстетический манифест Барнса в этом плане – описание творческой истории картины Т. Жерико «Плот “Медузы”». «Все начинается с верности правде жизни, но после первых же шагов верность искусству становится более важным законом» [1; 136]. В главе последовательно идет документированное изложение событий кораблекрушения и на плоту, и затем работы Жерико над картиной. Факты, с которыми

художник столкнулся: плот ушел на метр под воду, два раза бунт – резня на плоту, каннибализм, сбрасывание ослабевших в море, не заметивший их бриг и, наконец, вдруг появившийся рядом «Аргус», спасший 15 человек (их было вначале 150). Барнс комментирует эскизы Жерико, которые были отброшены им в силу эстетических доводов. Поиски Жерико, озарения, ошибки и, наконец, шедевр. Он с первого взгляда обескураживает «несведущего» зрителя: Людовик XVIII сказал: «Месье Жерико, ваше кораблекрушение никак нельзя назвать катастрофой». Сразу внимание обращено на пышущие здоровьем, мускулистые тела пострадавших, и это не единственное, что было изменено.

Барнс адекватно передает язык живописи Жерико в многозначности иносказаний, метафор, ассоциаций. Это язык в соответствии с общим устремлением искусства используется Жерико как средство глобализации топоса, переключения многообразного богатого смысла конкретно-частных фактов во всеобщий, трансцендентальный план. Грозная стена бушующих волн моря – жизнь; свет солнца (заходящего? восходящего?) и мрак тучи – двухполюсность жизни между светом и тьмой; энергийная сила напора их на человека, требующая от него такой же энергии напряжения, – поэтому фигуры на плоту в соответствии с этим исполнены мускулистой силы. Сущность картины Жерико, по Барнсу, в ее энергетическом заряде – вечной устремленности человека к надежде. «Катастрофа стала искусством» [1; 137]. Другой вариант «симулякра в симулякре» воплощен в «Безбилетнике».

Авторская интенция направлена на утверждение торжества искусства, в котором и тот и другой симулякр истинны своей жизненной силой. Казалось бы, перед нами парадокс, но в действительности они реальны и истинны в сознании людей. Самый «низкий» вид фольклорного повествования – байку Барнс наделяет достоинством высокой литературы. Барнс делает байки первой главы основой смыслопорождения в последующих частях романа – они становятся матрицей для разработки мотивов, проблем (убийство как грехопадение мира, «чистые и нечистые», первопричины зла, произвол верховенства власти и др.). В контексте романа это соотношение жанра байки с другими разнообразными жанрообразованиями предстает как метаметафора значимости видов массового искусства для «проработки», творческого освоения «серьезной» литературой. Барнс не открывает Америки, но закрывает в теоретическом и наглядно художественном выражении существовавшую полвека снобистскую тенденцию избегать даже намека на связь с «ширпотребом».

И (самое главное) симулякр второй, реализованный байками, эстетически богат, он ярче оригинала: простое событийное сообщение о плавании, бедное событиями, превращено диегезисом баек в богатство ризомных ответвлений, увлекательно поданных с эффектом неожиданности: Бог, иконостасный Ной приобрели достоверное человеческое измерение; звери оказались с характером и судьбой, охватывающей разные времена (олени, домашние животные, порождающие центон «Скотного двора» Дж. Оруэлла); богатство нарративных приемов, иносказаний. Перед читателем завораживающий интересный рассказ с обычными человеческими историями.

Наличие симулякра в искусстве, по Барнсу, закономерно, ибо без воображения, «достраивания» той структуры, на которой держится его, автора, реальный художественный топос, эстетический акт смыслопорождения художником невозможен. Во имя этого утверждения и манифестировался подробный дискурс о творческом процессе Жерико. Итоговость суждений об искусстве, существующих в интертексте, и своих, и уже сказанных, получает у Барнса афористическую краткость, метафорический язык – это его «меты» повторов, сделанных по-своему, но в стилистике «выделения», подсказанной У. Эко: «Катастрофа стала искусством» (это свое, от ощущения XX в.); возвеличение судьбы искусства, победы шедевров над временем (А. Мальро «Зеркало лимба»), у Барнса: «религия гибнет, икона остается» [1; 135]; открытость произведения к богатству разнообразия читательских интерпретаций (Х. Борхес «По поводу классиков»), Барнс: «Наше настроение, а с ним и интерпретация картины могут меняться от одного полюса к другому; не так ли и было задумано?» [1; 135]; изменение статуса шедевра под влиянием многих факторов: ментальности, истории (Х. Борхес и весь массив научной литературы), Барнс: «Шедевр, раз законченный, продолжает двигаться, теперь уже под уклон» [1; 139] – «черви» разрушают рамы шедевров».

В главе «Гора» – противостояние рационализма, разума (отец) и религиозной веры (дочь Аманда) как столкновение двух Истин. Перед их глазами был один и тот же мир: отцу он видится хаосом, дочери – божественным промыслом. Позиция Аманды подается в ироническом модусе. Благую мудрость Бога она видит даже в мелочах: «… плоды, подобные вишням и сливам, удобно класть в рот, другие – яблоки и груши – держать в руке; третьи, подобно дыне, созданы большими, чтобы употреблять их в семейном кругу, четвертые же, вроде тыквы, сделаны такого размера, чтобы есть их с соседями, а для упрощения дележа многие из этих больших плодов имеют на корке вертикальные

полосы» [1; 141].

Но в итоге, ни та ни другая позиция не гарантирует обладания истиной, обеим присущи ошибки (для отца – предпочтение поп-артовской движущейся панорамы шедевру Жерико). Мотив горы в романе не случаен: в культуре – это широко распространенный символ вершины достигнутого, близости к небу, Богу («Потонувший колокол» Г. Гауптмана). Решение Аманды совершить путешествие, взойти на вершину горы Арарат, где, по религиозному преданию, остановился ковчег Ноя, вызвано стремлением услышать там истинное божеское слово, разрешив тем самым спор с отцом. В ее походе акцентируются ошибки на каждом шагу – от незнания того, что требуется в жизни для этого, до книжности религиозной, которая приводит ее к злобности фанатизма (грубость в ответ на гостеприимство в селении, где разводят виноградники, пьют вино – это-де рядом с Ноем, после опьянения которого пить запрещено! После землетрясения, уничтожившего горное селение, – возглас удовлетворения: «Так им и надо!»). Смерть Аманды Фергюсон – преднамеренное самоубийство, однако она просит, чтобы в ожидании конца ей была видна луна. Луна появляется в романе многократно и не как часть ландшафта. Она предстает метафорой прекрасной, далекой, непостижимой загадки мира, о котором мы «не можем сказать своего последнего слова» (Т. Уайлдер). Нет конечной истины ни у отца, ни у нее – таков предсмертный итог Аманды. Добровольное самоубийство – волевое отрицание прежних заблуждений – ее симулякра, подмены религиозными иллюзиями богатства самой жизни.

Истина Истории получает итог в метафоре о медведе, который, думая о легкой добыче, на общей звериной тропе выкопал ловушку – яму, воткнул туда кол, но напоролся на него сам.

Истина Истории, по тексту романа, обречена на симулякровость, ибо существует в восприятии, в субъективности интерпретаций.

Симулякр истины в Истории – в стремлении ее «переписывания» в угоду обладающим верховной властью. Архетип Ноя в этой функции в романе появляется часто. Здесь определяющим является стремление, чтобы История выглядела «красиво» и столь же великолепно смотрелся сам управитель, все-все «главные». В травестийном модусе это первый раз было реализовано в Ноевом сюжете, где Ною показалось, что голубь в истории рядом с ним будет смотреться лучше, чем ворон, и голубю приписывают то, что сделал ворон. Второй раз – реальная история с Ноем – Магелланом: в очередной раз «голубь вытеснил

ворона»: Магеллан приписал себе то, что было сделано простым матросом. Подобное стало привычным в XX в., здесь читателю предоставляется возможность продолжить этот «открытый» к будущему сюжет, или хорошо вспомнить роман Оруэлла «1984», где есть министерство Правды, – она стремительно меняется к противоположному полюсу в зависимости от конъюнктуры, диктуемой властями. Барнс не прибегает к непосредственному изображению социально-политического механизма подмены симулякром правды реальности – до него это сделали и делают другие. Он избирает поэтику экспрессионизма – конденсацию сути явления богатыми эстетическими возможностями мифа, метафоры с их силой обобщения, коннотативного многозвучания смысла.

Поэтому в «Интермедии» Барнс излагает с горечью свой вывод: «История – это не то, что случилось. История – это всего лишь то, что рассказывают нам историки…» [1; 191]. «Все мы знаем, что объективная истина недостижима, что всякое событие порождает множество субъективных истин… Но даже понимая это, мы все-таки должны верить, что объективная истина достижима;…верить в то, что объективная истина на 43 процента лучше истины на 41 процент. Мы должны в это верить – иначе мы пропадем, нас поглотит обманчивая относительность… Спасуем перед загадкой всего сущего, вынуждены будем признать, что победитель имеет право не только грабить, но и изрекать истину» [1; 193]. Противоречивость включается сюда как конститутивный компонент постмодернистской структуры мышления, знания.

В свое время Малларме говорил о том, что история лучше видна из частной жизни, Пруст утверждал, что реальность – в психологии. Барнс стремился идти по такому же пути. Его история в основном «персонажна». Он продемонстрировал мастерское владение приемами «срывания масок» в классическом романе, добавляя «ловушки» для читателя во имя «воспитания» их внимания. В «частной» жизни выделена им любовь, природа которой после беглого перечня от бытования в племенах, через истолкование ее в романтизме, сентиментализме, буржуазной практике, онтологии, видится в выводе, – это тайна, загадка, выражение вечной устремленности человека к высшему счастью. Правда радости и правда страдания в ней находятся в зависимости от случая, силы притяжения, которое раскрывает, рождает сознательные и подсознательные импульсы добра, нежности, взаимопонимания. Эта экзистенциальная истина, имманентная любви, может быть реализована лишь на субъективном уровне. Поэтому Барнс и придерживается лишь собственного противоречивого опыта.

Таким образом, в контексте романа тезаурус любви предстает как своеобразный аналог, метафора мира – выстраивается та же концепция хаоса, загадки, эпистемологического сомнения, частичной и частной правды.

В отношениях с социумом любовь беспомощна: домик любви на обочине в нем легко разрушается бульдозером. Но она и сильна. «Без любви самомнение истории становится невыносимым… Любовь не изменит мировой истории… но она может сделать нечто гораздо более важное – научить нас не пасовать перед историей, игнорировать ее наглое самодовольство» [1; 190].

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте фрагментарность структуры, игру полистилистикой, поэтику хаоса в «История мира в 10 ½ главах» Дж. Барнса.
2. Деконструкция симулякров: что это такое, по Дж. Барнсу?
3. «Плот “Медузы”» Т. Жерико как эстетический манифест «исчезновения» фактографической реальности в ее интерпретациях (на примере романа Дж. Барнса).
4. В чем вы видите демонстрацию игровой природы искусства («Безбилетник», «Религиозные войны»)?
5. Назовите функции мотивов, слотов как генераторов смыслопорождения и композиционных «скреп» фрагментов текста.

Литература

1. Барнс Джулиан. История мира в 10 ½ главах // Иностр. лит-ра. – 1994. – № 10.
2. Эко Умберто. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностр. лит-ра. – 1988. – № 10.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989.
4. Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины. – М., 1996.
5. Барт Дж. Литература истощения. – М., 2001.
6. Зверев А. Послесловие к роману Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» // Иностр. лит-ра. – 1994. – № 10.
7. Аверинцев С. О духе времени и чувстве юмора // Новый мир. – 2000. – № 3.

VI. Латиноамериканская литература

Латинская Америка – термин условный, объединяющий 29 государств с населением 405 млн чел. (Энциклопедический словарь, 1990). Исторические судьбы каждой из этих стран, традиции их культуры существенно отличаются, но для европейского восприятия тот факт, что они расположены на территории одного континента, исповедуют одну и ту же религию, говорят, по сути, на одном языке (испанском), является весомым аргументом для их объединения.

Латиноамериканская литература долгое время существовала для европейского сознания как региональная литература с набором сугубо «почвеннических» проблем. «Единственным в своем роде» был в поэзии Пабло Неруда с его эпической «Всеобщей песнью» (1949). И только после Второй мировой войны (распад колониальной системы) в ментальности латиноамериканцев возникает ощущение сопричастности ко всему, происходящему в мире, ко всей его истории. «Впервые в нашей истории мы стали современниками всего человечества» (Октавио Пас).

На авансцену латиноамериканской культуры выходит новый роман. В блеске новизны, в могучем потоке его мастеров, сразу получивших мировое признание, определивших его высокий художественный статус (Маркес, Кортасар, Онетти, Варгас Льоса, Фуэнтес, Карпентьер, Роа Бастос, Астуриас и др).

Л. С. Осповат в одном из своих выступлений, знакомя слушателей с феноменом латиноамериканской литературы, нашел, на наш взгляд, очень удачное сравнение с тем холмиком, который появился на грядке крестьянина и вдруг стал стремительно расти, превратившись в громадный вулкан.

Богатство и стремительность появления латиноамериканского романа завораживают исследователей, стремящихся уяснить истоки этого «взрыва». В центре их внимания проблема соотношения привычной для латиноамериканцев сосредоточенности на собственном видении и их новой проевропейской ориентации. В. Н. Кутейщикова, Л. С. Осповат в своей основательной работе «Новый латиноамериканский роман», раскрывая своеобразие «парадокса» культуры Латинской Америки, сказавшемся в «новом романе», суть его видят в приверженности к диалектически сложному синтезу со всей мировой культурой, ни на иоту не теряющей при этом своей самобытности.

Действительно, даже простое обращение к фактам биографии

писателей обнаруживает устойчивую повторяемость их длительных «рывков» в Европу, за которыми особая интеллектуальная жадность к тому, что в большом мире, Париже, во имя преодоления «провинциализма» региональности (Маркес, Кортасар, Борхес, Карпентьер и др.). Они всегда в курсе всех новаций, всплеска новых художественно-эстетических идей. В 60-е годы XX в. на поверхности их – массированная атака постмодернизма с его главной идеей «анамнеза» по отношению ко всему корпусу мировой культуры, истории. Для многих это прозвучало как «Эврика!» по отношению к собственным национальным проблемам.

Не случайно их внимание сосредоточено на уяснении национальной специфики эпического романа. Они акцентируют с чувством превосходства возможности симультанно-тотальной всеохватности различных эпох, стадий развития человечества: «В нашей действительности существуют все эпохи, начиная от самых древних, самых примитивных, – феодальная, племенная, капиталистическая, суперсовременная, революционная… – Мы не просто живем в XX веке» (уругвайский литературовед Анхель Рама).

Если учесть этнический срез Латинской Америки, можно увидеть в едином зеркале все народы планеты, многосложный состав культуры, где бывшими повсеместными иммигрантами в соседстве с аборигенами создано уникальное многоголосие. В ментальности латиноамериканцев живо сознание того, что они являются представителями всего человечества. На этом географическом перекрестке произошло смешение рас, всех национальностей мира, их разнообразных культур. Поэтому, утверждая свою самобытность, латиноамериканцы осознают себя не только современниками, но и представителями человечества, причастными ко всей истории. Как верно пишет А. Зверев, «важнее всего “встреча” эпох, форм бытия, человеческих отношений. Действительность оказывается необычайно протяженной во времени, позволив человеку в границах одного жизненного опыта как бы непосредственно пережить весь ход мировой истории…» [3; 225]. Парагвайский романист Роа Бастос, чтобы охарактеризовать небывалую масштабность такого видения мира, прибегает к термину «космовоззрение».

В этом же аспекте видение ими своей причастности к болевым социально-политическим проблемам Запада. Постоянные войны сотрясали страны Латинской Америки, равно как свирепствовала «виоленсия» – насилие сменяющихся диктаторов. Не случайно на встрече нескольких писателей было принято решение написать романы о своих отечественных

диктаторах. Обещание было выполнено не всеми, но все равно в 1975 г. появились три романа: «Осень патриарха» Маркеса, «Превратности метода» Карпентьера, «Я, верховный» Роа Бастоса, к ним нужно присоединить и опубликованный роман Мигеля Отеро Сильва «Лопе де Агирре, князь свободы». Романистами глубоко запечатлен феномен «виолансии» в различных генетических ипостасях: политических, психологических, общественных, чья система уничтожает всех: и тех, кто изначально страдает от нее, и тех, кто ее творит. Вклад этих романистов в общественное сознание мира трудно переоценить.

Стержень эпики латиноамериканского романа – по сути, гетевская всемирность и та «судьба народная», которая определяла достижения жанра эпического романа в классике реализма. При этом одна из первостепенных задач – поиски той поэтики, которая была бы художественно адекватна причудливой неповторимой реальности их Карибского бассейна.

Средостением интенций становятся приемы мифопоэтизма. Мифопоэтизм видится ими не просто как импровизация на традиционно-мифологические мотивы, но прежде всего как тяготение к созданию нового мифа, к мифотворчеству, которое воспринимается как извечно продолжающийся процесс. Мифопоэтизм в их акцентации означает синтез жизненной правды в ее конкретном воплощении и народной мифологии, фантазии, воображения. Это, пожалуй, самое существенное в поэтике латиноамериканского романа и у Маркеса, в частности.

Говоря о своем доскональном знании стран Карибского бассейна, Маркес пишет: «Здесь с элементами местных первобытных верований и поклонений магическим силам, восходящими ко временам, когда Америка еще не была открыта европейцами, сливаются элементы множества разнообразных культур, в результате образуется некий магический синкретизм, творческая сила и творческая плодовитость которого поистине неистощимы» [4].

Художественное осмысление действительности, связанное с категорией «чудесного», «магического реализма», является основополагающим для становления нового латиноамериканского романа. Впервые это было заявлено в предисловии к роману «Царство земное» (1958) Алехо Карпентьером. В юности в Париже он был связан с сюрреалистами, даже пытался опробовать их предписания, но порвал с ними. Программа «чудесного» в «Царстве земном» полемически противопоставлена истории и практике сюрреализма, где все предстает как продукт лабораторно-ментальной деятельности, в то время как жители Латинской

Америки имеют уникальную возможность черпать «чудесное» из жизни, мифомышления народа, их первобытно-фольклорного мироощущения. «Чудесное само собой вытекает из действительности», – утверждает он. Ему вторит Г. Маркес: «Фантастична сама действительность». Чудесная реальность художественного воссоздания должна давать синтез жизненной правды и народной мифологии, воображения, фантазии. Поэтическая «магия», «чудесное» не мыслятся изолированно, а являются расширителями семантического диапазона реальности, способствуя углублению, обогащению текста.

Эти общие для всей латиноамериканской прозы художественные тенденции наиболее ярко воплотились в произведениях Карпентьера, Астуриаса, Льосы, Маркеса. Особо необходимо выделить художественный эксперимент Астуриаса, основанный на многолетнем изучении древней культуры индейцев. А. Карпентьер осуществил новый перевод эпоса Майя-Киче «Пополь-Вух», и на основе мифологии Майя-Киче Астуриас написал роман «Маисовые люди», где повествование – не с позиций цивилизованного сознания, а изнутри, с точки зрения самих индейцев, когда все происходящее пронизывается их обрядами, представлениями о жизни, смерти, а слова обладают и ритуальными значениями, и составляют сущность системы (человеческие слова – это-де пища богов, которые и создали людей, чтобы кормиться и наслаждаться их речью). Это был уникальный эксперимент Астуриаса, но все-таки далекий от идеального воплощения – язык Майя-Кичи он переводил структурой испанского языка. В последующих своих произведениях – «Легенды Гватемалы», трилогии «Банановые люди», «Ураган», «Глаза погребенных» – Астуриас верен широко распространившейся поэтике синтеза мифологии и реальности. В 1967 г. он был удостоен Нобелевской премии.

Поэтика поразительного совмещения полярностей – реальности и вымысла, жизненной правды и народной мифологии – получает дополнительное уточнение в поэтике барочности. Барочность как отличительная черта латиноамериканской прозы была также выдвинута Карпентьером. Ее обоснование – ситуация «неназванности», художественной неосвоенности реалий материка, «первоназывания» их в той невообразимой избыточности, которая свойственна им. Маркес в статье «Фантастична сама действительность» приводит примеры непредставимого для европейца, как ливень, который может длиться несколько месяцев.

По утверждению Карпентьера, опыт барокко аутентичен для художественного изображения еще не освоенной эстетически

реальности Латинской Америки, барочной по своей сути: с яркостью красок, богатой пышностью, повсеместной гиперболизацией, чрезмерностью всех явлений. Они стремятся взять от барокко яркость стиля, витиеватую подробность описаний и, главное – всеохватывающий взгляд на действительность с ее хаосом, «разладом» и в то же время в поиске художественных форм для «упорядочивания через беспорядок».

При всей важности традиция барокко не является исчерпывающей для объяснения феномена латиноамериканского романа, отличающегося удивительным синтезом по отношению ко всему корпусу мировой культуры. Как отмечалось выше, переосмысление и оценка, широкое привлечение всего предшествующего литературного опыта, т. е. тот импульс, который идет от постмодернистской эстетики, явились для них решающим фактором в широком кумулятивном процессе выработки богатой поэтики, использовании разнообразных художественных приемов в их самобытных романах.

Вопросы и задания

1. В чем истоки «взрыва», «бума» латиноамериканской литературы?
2. Синтетизм устремлений в поисках путей развития нового латиноамериканского романа.
3. Где видятся преимущества глубинных исторических основ национальной культуры?
4. Какие плодотворные импульсы восприняты в диалоге с западными новациями, в частности от постмодерна?
5. Формирование концепции «магического реализма» в эстетике и творчестве Г. Маркеса, А. Карпентьера, М. Астуриаса.

Габриэль Гарсиа Маркес (р. 1928)

Творчество его многосложно. В первый период (с 1947 по 1965 г.) он автор трех повестей: «Палая листва», «Полковнику никто не пишет», «Недобрый час» и сборника рассказов «Похороны большой мамы», о которых он сам отзывается как о «статичных реалистических» произведениях. В них чувствуется чуть заметное присутствие Фолкнера и заметное Хемингуэя: появляется «Макондо» в двух повестях как инвариант центростремительного пространства Иокнапатофы; на поверхности краткость, подтекстовая выразительность в ситуации «победы в поражении», как у Хемингуэя. Но главное – в них уже звучат мотивы разлада в жизни, одиночества, которые станут определяющими для «Сто лет одиночества» (1967). Это позволяет рассматривать эти произведения как первые подступы к главному произведению. Сам Маркес видит в них наброски ко многим сценам и персонажам, развернутым позднее.

Всему творчеству Маркеса присуще то внутреннее единство, которое позволяет ему утверждать, что он всю жизнь пишет один роман. Действительно, роман «Осень патриарха» (1975) развертывает со всей барочной силой художественного эксперимента два эпизода «диктаторства» из предыдущего романа; «Любовь во время чумы» (1986) искусством классического психологизма обогащает одиссею любви в «Сто лет одиночества», а роман «Генерал в своем лабиринте» подвергает скрупулезному анализу проблему смерти. Все эти произведения изданы невиданными для Латинской Америки громадными тиражами. Всемирный успех. Шумная литературоведческая дискуссия. Живой классик. В 1980 г. он удостоен Нобелевской премии.

«Сто лет одиночества» (1967)

Это вершина его творчества. В многочисленных интервью он стремится искренне разъяснить свои творческие интенции. Его главное утверждение – это реалистический роман. При этом он акцентирует новые устремления, противопоставляя их «завербованному» социальному роману, основанному «на фрагментарности, однобокости, сектантстве, на всем, что обрекает читателя узко воспринимать мир и жизнь» [5].

Имея в виду барочную насыщенность, фантастичность в романе «Сто лет одиночества», он, по сути, вторя Карпентьеру, утверждает: «Сама действительность фантастична», для нее

необходим поиск “новых слов”». Но неограниченная фантазия вызывает у него сопротивление: «нельзя изобретать и выдумывать все, что угодно, поскольку это чревато опасностью написать ложь. А ложь в литературе даже опаснее, чем в жизни» [6]. Он настойчиво повторяет, говоря о своем пристрастии к поэтическим средствам, что при этом у него нет «ни одной строчки, в основе которой не лежал бы подлинный факт».

Это подтверждается и первоисточниками романа. Исследователями скрупулезно соотнесены биографические факты Маркеса и их наличие в романе «Сто лет одиночества». Они действительно многочисленны: это и обстановка в книжной лавке каталонца, где реально поименован и где обозначен реальный отъезд Маркеса в Европу, Париж с двумя сменами белья, парой ботинок и полным изданием Рабле… «чтобы обмануть голод, спит днем, а ночью пишет» [1; 392]. Детские воспоминания определили громадный массив эпизодов, картин, образов в романе. Подробный перечень их дают В. Кутейщикова, Л. Осповат в своем исследовании: инцестуальный брак деда и бабки, неравный брак родителей (Меме и Маурисио Бабилонья), полулегендарная атмосфера дома, Аракатаки, разрушенных временем; тетка, при жизни ткущая свой погребальный саван; «военные сыновья» деда, бабушка как прообраз Урсулы и т. д. Маркес неоднократно подчеркивал, что «Сто лет одиночества» «выросли» из «поэтических воспоминаний детства». Но это действительно поэтическое переосмысление, а не документально-мемуарный текст.

В одном интервью ему был задан вопрос:

– Не мог бы ты назвать тех, у кого ты учился?

– Прежде всего я должен назвать свою бабушку, – и поясняет это ее чарующим миром сказок, видений и спокойно-деловитым тоном рассказа.

– Это она повлияла на твое решение стать писателем?

– Нет. Не она, а Кафка.

Оказывается, после прочтения «Превращения», удивленный сплавом реальности и фантазии, он сказал себе: «Никогда бы не подумал, что можно писать так. А раз это так, то писать интересно». Этот факт относится к 1947 г. В 1982 г. на вопрос к эрудированному книгочею Маркесу, кто из мировой литературы особенно значим для его писательского мастерства, он наряду с Хемингуэем, Конрадом, Сент-Экзюпери назвал Софокла, Рембо, Кафку, испанскую поэзию «золотого века», а также камерную музыку от Шумана до Бартока. Кафка – центральная фигура для Маркеса, ибо он является для него образцом мифопоэтизма, искусства иносказания, метафоризации. Метафора Кафки и

Маркеса не традиционна: она не локализует сопоставление, а подает то, что «за» – ее смысловая перспектива разомкнута и постулирована второй подразумеваемой частью структуры в метареальность, эту сложную необычную метафору исследователи именуют метаметафорой в силу богатства коннотативного ряда, порождаемого ею. Без учета этого исследователь, читатель обречен на простую приверженность сюжетно-фабульным перипетиям.

Второе принципиально важное для представления о своеобразии романа «Сто лет одиночества» – утверждение Маркеса о его «несерьезности» при том, что неоспоримы для каждого глубина и значимость поставленных в нем проблем. «Я убежден, – заявляет он в интервью, – что ни один критик не сможет дать своим читателям реальное представление о романе «Сто лет одиночества», если он не откажется от своих защитных одежд верховного жреца и не решится исходить из более чем очевидной предпосылки, что эта книга начисто лишена серьезности» [7; 354].

Многие исследователи природу «несерьезности» романа видят в смеховой, карнавальной традиции и в карнавальном мироощущении, пронизывающем все повествование. Она объясняет органическое совмещение трагического и комического, что позволяет Маркесу «вывернуть мир наизнанку, чтобы показать, каков он на самом деле». (Точка зрения В. Кутейщиковой, Л. Осповат, В. Земскова.) Исследователи единодушно отмечают все регистры смеха в романе Маркеса: площадной хохот, элегическая усмешка, юмор, сарказм, сатира.

Существует стремление рассматривать смеховую стилистику романа как выражение романтической иронии (В. Столбов) или традиционного искусства пародирования, привычного для испанского рыцарского романа (командорская фигура Сервантеса с канонизированным «Дон Кихотом»). Вероятно, Маркес учел и те импульсы, которые шли от «новейшего» европейского романа, выдвинувшего понятие «пастиша», который, как утверждается, при отсутствии сопоставительного «верифицирующего дискурса» мыслится как «фантазия и свободная пародия». Вероятно, Маркесом учтены, синтезированы все эти комические приемы романной поэтики в мировой культуре.

Мифопоэтизм в романе Маркеса типологически может быть представлен: 1) как свободное авторское фантазирование, 2) как преображение народных сказочных и фольклорных мотивов и 3) как использование мифологии мировой культуры, религии.

«Сто лет одиночества» – великолепный культурологический роман по масштабу и блеску погружения в разные пласты

мирового искусства. И все преображено авторской аксиологией, реализуемой метафорической сущностью мифопоэтической образности.

Обратимся к стилевой поэтике романа. Излюбленный прием мифопоэтизма Маркеса – использование конкретных жизненных деталей во имя художественного эффекта поэтической достоверности, необычайности ее, сопровождаемой или авторской усмешкой, или совмещением высокого и обыденного. Хрестоматийный пример – вознесение Ремедиос прекрасной на перкалевых простынях и движение ее по воздуху через три подробно описанных яруса его.

Гиперболизация, гротеск скрупулезно точного математического подсчета подчинены, как в барокко и в народной «завиральне», эффекту достоверности: «дождь лил 4 года, одиннадцать месяцев, два дня»; чтобы одолеть богатырство Хосе Аркадио Буэндиа, «потребовалось 10 человек, чтобы его повалить, 14, чтобы связать, 20, чтобы оттащить к каштану…». Клад в статуе неимоверен – 7214 золотых дублонов, как и предсказала гадалка. Часто Маркес создает «ловушки-загадки» для читателя, зашифровывая фантастикой сущность происходящего, нагнетая тайны: чьи это кости в мешках с постоянным «клок, клок», которые прибыли вместе с Ребеккой; кто застрелил Хосе Аркадио и откуда от трупа и могилы как колдовством заговоренный пороховой запах, хотя упорство по его истреблению включало множество перечисленных усилий.

С юмором Маркес ведет повествовательную игру, изменяя или акцентируя фокус видения у персонажей. Так, обитатели тропиков, отгороженные от мира, потрясенно воспринимают впервые увиденный лед: «это самый большой в мире бриллиант», «это величайшее изобретение нашего времени». «Мелькиадес вынул изо рта зубы, все до единого целые и здоровые и на миг превратился в дряхлого старика, каким был когда-то, а потом снова стал молодым» и многое другое. У Хосе Аркадио после ухода Урсулы в поисках сына сами закипали и выкипали химикалии, вещи бродили по комнате и находили их в неожиданных местах, привязанная люлька с Амарантой летала – перед нами наизнанку вывернутое «чудо» – это потрясенность, растерянность Хосе Аркадио, утратившего от горя адекватность восприятия. Настоящим чудом стало возвращение Урсулы, счастье встречи.

Клод Леви-Стросс писал: «Мифологическое мышление не является лишь узником фактов и опыта, которые он снова неутомимо по-новому располагает… Мифологическая рефлексия выбирает в качестве интеллектуальной формы „бриколаж“…,

функция которого – „вызвать представление о неожиданном движении“» [8; 126, 130].

Хрестоматийными образцами «бриколажной» фантасмагоричности являются Маурисио Бабилонья, окутанный множеством желтых бабочек; Ремедиос прекрасная, вознесение которой оказалось возможным лишь на перкалевых простынях; падре, демонстрирующий могущество церкви выпитым кофе и др. Здесь «бриколаж» Маркеса в обыденность – непременный атрибут метафоризации и одновременно достоверности, характерный для народного сказа. Без сонма бабочек не произошла бы магия превращения обыкновенного подмастерья в архетип рыцаря любви – бабочки с античности являются символом души, достойной бессмертия. Без перкалевых простыней не было бы эффекта обыденности подлинной утраты – красоты Ремедиос, движение смысла «бриколажа» вбирает в себя состояние мира, дегуманизация которого определяет исчезновение красоты как чего-то несущественного, главное – материальная сфера (Фернанда озабочена лишь поиском перкалевых простыней). Вознесение падре вместе со стулом – классический «бриколаж» – фантасмагорическая синекдоха – свойство кофе поднимать настроение (нечто реальное) материализуется воображением, превращаясь в метафору церковной жизни, самой себя возносящей «с помощью кофе».

Мифопоэтизмы у Маркеса «многосоставные», они держат в пространстве текста далеко отстоящие эпизоды, сплавляя, как всегда, достоверность и фантастику. Чудо – Хосе Аркадио невидим для полицейского в ярко освещенной комнате. Но в подтексте связь с расстрелом 3400 бастующих рабочих, Хосе Аркадио был там, случайно выжил, но он как личность нигде не числится, обречен на затворничество и т. д. – его нет. Это «его нет» концентрировано и реализовано «чудом».

Поэтика культурологического романа Маркеса включает множество реминисцентных мифопоэтизмов. Колоритны религиозные «цитации», погруженные в авторское преображение. Путешествие, поиски земли обетованной Хосе Аркадио Буэндиа – аллюзия прямая на исход народа Моисея из Египта – но перед нами в романе ситуация «наоборот» – это скорее бегство от греха-преступления и в землю «необетованную». Есть почти фарсово-комедийная пародия на рождение будущего пророка, святого из агиографической литературы: Аурелиано – только что появившийся младенец – плакал в утробе матери, взглядом предупреждая о возможном обвале крыши, как экстрасенс двигает горшок на столе и тот падает после его предупреждения. Кстати, здесь присутствует и Горький (Клим Самгин! с его горшком).

Многозначна фигура Мелькиадеса с его чудесами научных знаний, вездесущего, многократно умирающего и воскресающего. Это и маг Мерлин, и Фауст, и сам автор, оповестивший в конце, подобно европейским «новороманистам», что манускрипт все тот же «роман в романе». И, пожалуй, ближе всего к иносказанию обобщенный образ художника, в творческом процессе которого много фантастического: он многократно умирает в своих персонажах, способен «чудесно» останавливать время – поэтому в комнате Мелькиадеса оно неподвижно, как кусок янтаря, застывший в смоле, и всегда ни пылинки, десятилетиями Урсуле убирать ничего не надо.

Исследователи отмечают богатую дань Маркеса гротескно-фантастическому миру Рабле, его ренессансной смеховой стихии, но акцентируют при этом существенную оговорку: у Маркеса нет свойственной учителю жизнерадостной открытости к бытию. Называют и Дефо при взгляде на «робинзонаду» Макондо, также вбирающем в себя всю цивилизацию мира, но в отличие от Дефо она не являет сплошь только ступени восхождения. И безусловно, в этом ряду Сервантес – его фантастическая ситуация, когда персонажи романа читают историю о себе в романе. У Маркеса Аурелиано, расшифровав манускрипт Мелькиадеса, читает историю всей семьи и свою. Только у Сервантеса они стали реальными людьми и уходят в мир, а у Маркеса Аурелиано обречен.

От народного фольклора в романе многочисленные гадания, не случайно образ Пилар Тернеры сквозной в романе; невероятные предчувствия (путь Урсулы по видимой струйке крови от убитого сына), оживающие мертвецы, как следствие жгучей вины, угрызений совести (Пруденсио Агиляр-Хосе Аркадио). Широко развернут мотив поисков принцессы (Хосе Аурелиано-Фернанда), клада или судьбы людей, нечестно завладевших им.

Все эти коллизии воспроизводят мифологическое сознание, равно как и сам тон авторского повествования близок народному сказу с наивной верой в чудеса. Примеры этой образности можно множить и множить. Они создают мир «чудесного» колдовством рассказчика, который переходит границы референции, отдаваясь на волю фантазии, выдумки «чудесного». Любопытна игровая модальность нарратива. В нем постоянно нарушаются границы «между двумя мирами – миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают» [9; 245]. Маркес часто акцентирует первое – сам дух рассказывания. В него он привносит радость «сотворения», упоение детализацией, подробностями, самим процессом письма – все это порождает поэтику завораживающей,

колдовской барочной избыточности. Гротеск, фантастическое преувеличение органично входят в нарративную игру. Предчувствие Урсулой смерти сына реализуется в подробнейшую картографию струйки крови, пунктуально следуя за которой в обратном порядке, Урсула находит тело сына и видит, что «струйка крови выходит из уха». В поэтике колдовских, нескончаемых подробностей – описание борьбы с запахом пороха от могилы Хосе Аркадио. Бессонница («вывернутая наизнанку» метафора сна, неподвижности, беспамятства первых макондовцев) предстает как гигантский перечень способов противостояния, где есть и гадания на картах своего дня рождения, который оказывается последним вторником, «в который на лавре пел жаворонок».

Игра чудесными неожиданностями определяет событийный диегетический (в терминологии Женнета) план романа. Как подробно выписан сюжет поисков клада Аурелиано вторым, с тем, чтобы затем изобразить «чудесную» находку – внезапно подростки увидели свет из узкой щели пола – это светили людям золотые дублоны из парусиновых мешков; Ребекка случайно подошла к окну, увидела Аурелиано у стены для расстрела, и Хосе Аркадио спас его… Это и неожиданная игра «Текстом в тексте», сюжетно подробно развернутая (шифр манускрипта, заколдованное время его разгадки и др.), и неожиданно оказывается, что манускрипт Мелькиадеса это и есть роман «Сто лет одиночества», а авторское «я» мистифицируется, мифологизируясь: это и Маркес, и Мелькиадес, и архетип вечно воскрешающего творца, художника.

Характерные для всего текста романа игровая стихия, роскошество поэтической образности, амбигибность серьезного и смешного, «отражения» и «преображения» позволяют говорить о необарочной традиции. К этому модусу нарратива Маркес привносил многое от Рабле, с которым он благоговейно не расставался: великолепие причудливого сочетания жизнеподобия и вымысла, радостная свобода творчества, раблезианская стилевая манера были глубоко освоены им.

Итак, главные художественные ориентиры Маркеса: народная мифопоэтичность, барокко, Рабле, при всем том, что в художественном мире романа инкорпорированы аллюзии на весь корпус мировой культуры.

* * *

«Сто лет одиночества» на уровне жанра – тотальный,

синтетический роман. Исследователи отмечают в нем конструкты жанра семейной хроники (шесть поколений семьи Буэндиа), что позволяет делать сопоставления с «Сагой о Форсайтах» Голсуорси, «Будденброками» Т. Манна, циклом «Ругон-Маккары» Золя. Общее – романное движение к усилению энтропии. Но у Маркеса время семейной хроники, линеарность его не отменена, но существенно редуцирована и разорвана рядом повествовательных приемов: приемом «забегания вперед», «ретардацией», в которой может быть пространственно отдалена львиная доля текста. Этим приемом начат роман: Аурелиано в минуты ожидания расстрела вспоминает картины детства, а читателю еще долго придется добираться до того места в жизни Аурелиано, где он будет приговорен к расстрелу; это же опережение с последующей «ретардацией» в отношении женитьбы Аурелиано второго на Фердинанде, а через большой интервал – как это произошло. Одновременное дробление линеарности многими разнообразными эпизодами в последней трети романа рождает впечатление «новороманной» фрагментарности.

Но главное – линеарность оказалась растворенной в конструктах исторического романа, в пространстве космогонического плана. Поэтика Дома, индивидуального своеобразия персонажей, их судьба представлены в романе и в самодостаточности, и в то же время в функции знаков, которые маркируют исторические этапы миросостояния, культуры. «Сто лет одиночества» – это исторический роман, где жизнь рода Буэндиа включена в большое время Истории стран Латинской Америки и всего человечества. Но это исторический роман особого типа. Он не дает оснований говорить об историзме в духе XIX в. Определяющими для различения этапов истории становятся семиотические знаки культуры, которые находят свое воплощение в персонажах, нарративно-стилистических, аллюзивных стратегиях и особенно в характере любовных историй.

Линеарность исторического движения также существенно смещена. Пружины причинно-следственных связей в моделировании этапности истории или полностью отсутствуют, или составляют подтекстовый фон, но чаще всего сказочно преображены. К примеру: в подтекстовую стратегию автора уже включено знание читателем движущих законов капитализма, поэтому возможно сразу подать в нарративе необыкновенное чудо – человек съел понравившийся ему банан и вскоре явился с толпой рабочих, чтобы все перевернуть в Макондо адовой банановой кампанией. Поступательность этапов истории в нарративе своим источником имеет авторский концепт, его

произвольность внимания. Этот феномен получил в литературоведении термин visitation – «посещение» (под пером французского исследователя Г. Винсента). Историческое прошлое не реконструируется в прямом «отражении», прямой референции, оно «посещается» вновь. И процесс этого «перепосещения» включает как главную цель видение экзистенциальных явлений эпохи, долженствующих рождать неожиданные переклички, связи, ассоциации с современными проблемами. Время Истории и современности свободно-подспудно интерферируют и отражаются друг в друге. Это основное в структуре исторического романа у Маркеса.

«Сто лет…» в названии романа не имеют точной датировки, это долгое-долгое время Истории, маркированное, как отмечалось выше, культурологическими знаками. Прямое указание, сделанное в начале, звучит в опосредованной эмфатичности («мир был еще таким новым…»): новое время – Возрождение. И поскольку Возрождение в разных странах было в разное время, тем более в Латинской Америке, Маркес, сжимая время, превращая его в пространство, в качестве начала ставит и испанский галеон XVI в., и рядом неподвижное патриархально-общинное время, как результат замкнутости, отделенности, и появившийся повсеместно активизм в Новой истории.

История может быть представлена в романе семантическими блоками-частями.

Пролог (Основание Макондо) «Остров» в природе. Бессоница. Возрождение.

I. а) активизм Личности (культ личности, открытие мира, упоение знанием, открытие плоти). Центральные фигуры: Мелькиадес, Хосе Аркадио Буэндиа;

б) обустройство Дома, семьи. Частное предпринимательство (Урсула, Аурелиано, община Макондо). Любовные коллизии, представленные сентиментальной культурой (Амаранта, Ребекка, Креспи), романтизмом, Просвещением (Аурелиано, Аркадио).

II. Вторжение мира социально-общественных, политических институций: появление «государственности» (Коррехидор), капиталистического предпринимательства (банановая компания), политических войн (либералы и консерваторы – Аурелиано). Цивилизация Силы, диктатуры. Культура «фантастического» реализма. Многомесячный ливень.

III. а) эпоха потребительства. Сиюминутность целей, интересов. Массовая культура.

Центральная фигура Аурелиано второго. 10 лет непрерывной жары;

б) декаданс. Эпоха полного упадка. Миражность целей. Культура секса, одиночества, богемы, забвения общественного бытия.

Эпилог. Гибель. Торжество хтонических сил.

Трехчастность структуры исторического времени в романе может быть отнесена к кальке античной трагедии. На семантическом уровне реализуется в ней присутствие рока, преступления, которые разрастаются, усиливая драматический разлад, ведя к неминуемой гибели – предназначенному роком итогу: «Тем родам человеческим, которые обречены на сто лет одиночества, не суждено появиться на земле дважды» [1; 402].

С самого начала в романе звучит античное предостережение, которое включает емкий философский смысл – о необходимости эйдоса – платоновского положения о следовании чистой сущности бытия, природы, запрета нарушать поставленные ею пределы. В романе племя цыган было уничтожено за то, что «преступили границы дозволенного человеку…» [1; 41]; расширяя Дом, Урсула «распределяла пространство, совершенно не считаясь с его пределами» [1; 57]; Хосе Аркадио Буэндиа, упоенный силами разума, науки, вскоре утрачивает связь с реальностью (притязания его приспособить вечный двигатель к окружающим его предметам или с помощью дагерротипа получить доказательство реального облика Бога). Маркесу важна акцентация искажения богоданной природы человека, то «своеволие», индивидуалистический «соблазн», которые явились причиной «греха». Эта направленность его интереса заявлена в самом начале основания рода – Хосе Аркадио Буэндиа своенравно пренебрегает запретом: «А по мне, пусть хоть поросята родятся, лишь бы они говорить умели» [1; 23].

Инцест сопровождает любовь персонажей на протяжении всего романа, являясь важной метафорой частного и исторического уклада – иносказанием замкнутости, узости, слепоты по отношению к богатым возможностям жизни. В итоге парадоксальное сближение «размаха» и «узости».

Реалистически изображая многообразные судьбы персонажей, Маркес непременно высвечивает в жизненной полноте образа и тот «излом», который приводит героя к «отпадению» от нормы человеческого. Маркес предстает проницательным психологом, не случайно советовавшим писателям учиться у Достоевского искусству показа «подмены чувств».

Чаще всего в качестве линзы «нормы» в романе предстает

сфера любви как всевластная мировая сила, объемлющая и природно-биологический, и духовный мир.

Время в исторической линии романа несет в себе амбигибность: время истории латиноамериканских стран и время всего человечества, время жизнестроительства в истории, культуре Человека и время пребывания в космогонии Природы. История представлена «знаками» социума и культуры, воплощенными в человеческих судьбах.

Первый акт жизнестроительства общества представлен общинным укладом (основание Макондо и Хосе Аркадио как устроитель и глава). Некоторые исследователи усматривают в этом эпизоде фантазийный «золотой век», по Маркесу, но в контексте концепта Истории в романе – это метафора пренебрежения по отношению к стержню Истории – движения как органики развития. Нельзя упускать второй этап в жизни только что основанного Макондо – приход новых поселян, и Хосе Аркадио устраивает их по найденному уже «трафарету» – творческого импульса нет, неподвижность Истории – это пространство смерти, гибельности. Поэтому так метафорически прозрачно звучит мифопоэтизм бессонницы. Это царство неподвижности, аналог вырождения, – пространство смерти. (Спасет переживший множество жизненных метаморфоз Мелькиадес.)

Второй акт в прямом и историософском смысле – Возрождение, время активизма. Знаки его – путешествия, культ знания: невиданные «чудеса» цыган, исследования Хосе Аркадио, Аурелиано с их вселенским масштабом притязаний (мироустройство, философский камень), рядом с которыми и вечное стремление к использованию открытий прежде всего для военных нужд, обогащения. Возрожденческая апологетика тела, индивидуализма, своеволия человека – «перехлест» того и другого в гомерическом смехе Маркеса. Эмблематична судьба Хосе Аркадио-сына. Из бродяжничества, опасных приключений он вынес прежде всего упоение собственной сексуальной мощью. Демонстрация ее и прибыль от этих шоу-сеансов – в раблезианском смехе Маркеса.

Историческая вариативность в изображении культуры Разума, чувств содержит прозрачные аллюзии на Просвещение, романтизм, сентиментализм, рокайльную культуру.

Любовный треугольник (Ребекка, Амаранта, Креспи) изображен Маркесом в типологическом модусе романтизма, сентиментализма: чувства возвышенной всепоглощающей любви, накал напряжения в переписке, нежно хранимые, перевязанные ленточками письма; на карте – любовь или смерть, хитроумные

интриги в соперничестве, готовность к крайним мерам (яд у Амаранты, ее угроза: «Через мой труп»). Но на поверку все это оказывается «липой», стержень всего – столкновение самолюбий, раздувающих, как меха, пустой воздух возвышенных воспарений: Ребекка тут же оставляет Креспи, увидев брутального Хосе Аркадио. Амаранта же тешит свое уязвленное самолюбие театральной игрой в любовь к Креспи, чтобы в итоге наказать его за прежнее пренебрежение к ней отказом даже видеть его. Театральность культа красоты чувств в романтизме-сентиментализме Маркес обобщил в описании неразделенной любви Креспи: письма с цветочными лепестками и засушенными бабочками, игра на цитре, волшебное пение, нелепый концерт всех музыкальных шкатулок, свет всех зажженных ламп и росный ладан в тазу как антураж его самоубийства.

Аллюзии на Просвещение в описании Аурелиано. Он рассудочен до смеховой скрупулезности: пора любви – надо становиться «взрослым». С безоглядностью разума он выбирает Ремедиос (ей 9 лет). Он всегда-всегда помнит о ней и изливает свои переживания в стихах – так принято. Подготовка к браку – в разумной деловой атмосфере «просвещения»: невесту посвящает в таинства мать, а он просвещается в борделе и у заботливой Пилар Тернеры. Все эгоцентрично, гротескно-рационально замкнуто в круг собственного «Я» – о чувствах подросшей девочки он не спрашивал. Индивидуализм, одиночество Аурелиано в дальнейшем лишь ширятся в других сферах.

* * *

Новый социокультурный феномен Маркес связывает с промышленным предпринимательством, бюргерской культурой (разросшийся город Макондо, жесткая государственная власть с всеохватными установлениями вроде повсеместной покраски домов в голубой цвет, акцент на значимость политической жизни и наличие двух якобы противостоящих партий, частный интерес как партий, так и отдельных лиц). Урсула, успешно ведя свой бизнес с леденцами, перестраивает свой дом, превращая его в громадину со множеством комнат для будущих детей и внуков, Хосе Аркадио Буэндиа озабочен научным вкладом в военные нужды и обогащением, Аурелиано кропотливо трудится и приторговывает своими золотыми рыбками.

Во многих эпизодах Маркес меняет привычно смеховую манеру повествования на гневно-обличительную с основой на реальные факты (расстрел многотысячной толпы рабочих). Без

магических поэтизмов, с потрясающей реалистической достоверностью и эмоциональным эффектом воссоздана картина рассчитанного уничтожения людей из-за выгоды чистогана. Каиново преступление. Оно дано с библейским пафосом гнева против бесчеловечия общества. Единственный спасшийся Хосе Аркадио второй свидетельствует о святотатстве захоронения (30 вагонов трупов были просто сброшены в море). В поэтике абсурда Маркес рисует кафкианскую ситуацию поисков рабочими главного виновника – хозяина Герберта: он недосягаем из-за множества личин и столь же многочисленных инстанций укрывательства. Уважение к морали, правде, истине – отринуто, искусно заменено симулякром – мифом, моделирующим сознание толпы (банановой компании не было, ничего не было). Жизнь людей вне реальности. Тщетны попытки Хосе Аркадио второго настаивать на правде. Вопреки всему повторяемый им вновь и вновь наказ помнить, что «их было три тысячи», превращается под пером Маркеса в символ трагического одиночества массы простых людей, отринутых от подлинной жизни.

«Каиново преступление» двадцатилетней войны у Маркеса заключено в структуру заколдованного круга с вращающимися повторениями. Идея абсурда объединяет все эпизоды: исчезает логика причинно-следственной связи между событиями (никто уже не помнит, во имя чего идет кровопролитие), прихотлива смена функций палача и жертвы – то Аурелиано сам отдает приказы о расстреле (а иногда его желание расстрелять опережается его подчиненными), то Аурелиано приговаривают к расстрелу, то он сам пытается кончить самоубийством; чтобы привести к концу войну, надо начать еще одну; шокируют то неожиданностью, то чудовищностью ситуации расправы над врагом, хотя давно многое превратилось в дьявольскую игру, кровавый ритуал.

Сатирический гротеск при изображении интимной сферы Аурелиано: ему, как Наполеону после битвы, поставляли необходимый живой «товар» ночью – Аурелиано не знал в лицо ни одной из женщин, в том числе и тех, которые родили ему 17 сыновей. К концу жизни от прежнего полковника Аурелиано осталась лишь тень. Утратив какой бы то ни было интерес ко всему и всем, закрыв на засов свою комнату, он погрузился в одиночество, подобное смерти.

Многообразно представлена в романе атомизация общества. Каждый сам по себе. Разваливается семья. Как и Достоевский, Маркес видит в семье основу и зеркальное отражение мироустройства. Все в одиночку переживают свою, исполненную вины и драматизма судьбу. И каждый, как рентгеном, просвечен

лучом итога испытания на творческий импульс жизнестроения, человечность.

В «сюжете» Хосе Аркадио второго Маркес акцентирует в соответствии с духом эпохи активизм его предпринимательства: наделенный неукротимой энергией, он крушит пороги, чтобы сделать реку судоходной, но в итоге потерпел поражение (забыл учесть, что река мелководная); следующее его предприятие – петушиные бои; семейный запрет на них Хосе Аркадио отброшен, но в выборе занятия отваги нет: это стародавнее, привычное развлечение – энергия схватки отдана петухам. Должность надсмотрщика над рабочими «банановой компании» обнажает его безразличие к моральным проблемам. Будучи слабым, он «плывет по поле волн». Пережив ужас расстрела, придя в сознание среди трупов, он омертвел сам – живым в нем автор оставил лишь голос, постоянно повторяющий: «Их было свыше трех тысяч убитых». Его, ставшего из опасения за свою жизнь затворником комнаты Мелькиадеса, обитатели дома зовут призраком, а после того, как полицейский, открыв комнату, Хосе Аркадио не увидел, именуют его Невидимкой. Фантастика Маркеса, как всегда, гротескно подчеркивает суть реальности: Хосе Аркадио как личность распылен, растерт, уничтожен – он стал никто, и потому невидим. Одиночество стало Пустотой.

Аркадио – социально и духовно значимая фигура в романе. Одиночество в семье, его разъедающий душу комплекс неполноценности порождают жажду самоутверждения. Прорыв к нему – главный в мотивации его поступков и в сфере пола, и на общественной арене. Волею случая он становится военачальником Макондо, но не по случайности, а в соответствии с характером эпохи, где наряду с обычной войной идет непрерывная война всех против всех, Аркадио выбирает полное пренебрежение к жизни других людей, упоение ролью начальника, прикрывая ею непомерно раздувавшийся эгоцентризм, жестокость. Он в потоке самолюбования своим самоутверждением совершенно забыл о своей семье. Лишь в последнюю минуту перед расстрелом он осознал, что купленная греховным унижением его жена Санта София де ла Пьедад, оказывается, дарила ему самое важное – тепло привязанности, любви.

Затем по логике сюжета одиночества наступает особый период, когда о любви как духовной сфере было забыто. Ремедиос прекрасная вообще о любви ничего не знает, а другие ничего рассказать не могут. Подсознательный инстинкт влечения к Ремедиос и случайную гибель ее домогателей Ремедиос воспринимается как «заворот кишок», а макондовцами – как

дьявольское проклятие. Анахронизмом в этой атмосфере является культ дамы, рыцарской любви. В этой функции введен Маркесом эпизод поклонения Ремедиос неизвестным кабальеро. Атрибутика рыцарского романа формируется восприятием макондовцев, для которых кабальеро нечто небывалое и сродни глупости. (Забыл про свой замок, истратил все свое состояние, пьяный упал на рельсы и был зарезан паровозом.) Двойная пародийная оптика повествования: и рыцарской культуры любви с ее оторванностью от реальной жизни, и макондовцев, для которых это вообще быть не могло.

Следующий психо– и социокультурный феномен в истории культуры Маркес связывает с эпистемой аристократизма. Авторское повествование ведется в поэтике привычной метафорики, сатирического гротеска. Он предстает как воплощение высокомерного эгоцентризма, подчеркнутой обособленности, где сознательно культивируется гордое одиночество непомерно раздутой избранности, непохожести на других. Маркес лишь знаково акцентирует место его в истории, напоминая то, что изображено уже и стало общим достоянием – крах аристократизма на арене истории («плетут погребальные венки», на дорогах тащатся погребальные дроги). Внимание Маркеса сосредоточено на частной сфере: страхе Фернанды перед возможным мезальянсом в семье, патологической ненависти к вторжению «мастеровых», разночинцев (Маурисио Бабилонья), жестокой расправе над преступившими «канон» иерархии: дочь Мэме отправлена в монастырь, нанят убийца для Бабилонья, с трудом преодолено желание утопить их сына.

Фернанда и Аурелиано второй – знаковые персонажи социального уклада потребительства: она не может даже кофе себе сварить, он бросил все силы на пиры, жажду удовольствий от «чудом» свалившегося на него богатства – дара сексуальности любовницы Петры Котес, от которой переняли дух плодовитости коровы, принося двойню, тройню, заполонив не только двор.

Латиноамериканцы видят в этих эпизодах аллюзию на генерала-правителя Аргентины Перрона, который обязан своей быстрой карьере женитьбой на очень любимой женщине из «низов», одаренной, энергичной;…в период правления Перрона бурное развитие получило животноводство. (У Маркеса в романе «Осень патриарха» коровы бродят по президентскому двору.)

Эпизоды потребительства даются Маркесом в поэтике Рабле: гиперболизмом размаха всего, упоением телесностью, буйством радостного торжества. Но если у Рабле это служит выражению веры в жизнь, у Маркеса – показу нелепого фанфаронства нувориша, агрессивно, навязчиво демонстрирующего свою

обособленность. Это бахвальство небытием, связь с жизнью эфемерна и нерукотворна. Крах неминуем. Нищета и та же инерция – ставка на счастливую удачу в лотерее жизни (на истощенного мула или курицу).

В этом же семантическом ключе «поражения» рисует Маркес энергийную силу Амаранты Урсулы, своей неукротимостью напоминающей родоначальницу. Она решает вдохнуть жизнь в опустевший разрушенный дом Буэндиа. Маркес демонстрирует вариант умозрительной идеи повтора первозданного Макондо: «Трафаретная» утопия Амаранты повторяет лишь уже маркированное однажды «пространство смерти». Смех Маркеса гомеричен: дом вычищен и завален заморскими вещами, посажены новые деревья, но они тут же засохли, подвешены клетки для канареек, но они, вылетев из них, задержались в воздухе на миг, чтобы взять курс на Канары. Деловые усилия Амаранты гибнут под натиском мощи полчищ муравьев, буйства джунглей – бунтует сама земля, природа против подобных иллюзий.

Активизм Аурелиано второго, Амаранты Урсулы внешне представляется различным, но главная суть идентична. Она в полном отрыве от общественных основ жизни, являя собой чистое потребительство, использование усилий других – побудительный импульс энергии: поиски «чужого клада» для Аурелиано, для Амаранты – «найденные» заморские деньги Гастона. В тексте это бриколаж в реальность тупиковых кризисов Истории («потопа», «жары», при которой на лету гибнут птицы), когда во имя спасительного «чужого» клада готовы перерыть, испортив всю землю сада, поставив под угрозу фундамент собственного дома (как в отчаянии «рубил сук…» Аурелиано), или же требовалось обворожительное искусство «шелкового поводка» для заморских денег Гастона (вариант Амаранты). Это изоляционизм «одиночества», бессилия, камуфлирующих свои провалы. Сужение пространства в конце романа, дробление сюжетики на ряд быстро сменяющих друг друга изолированных эпизодов художественно реализуют окончательный распад, атомизацию утратившего признаки сообщества человеческого существования. Эти эпизоды могут быть интерпретированы, как цикл, ибо объединены общим мотивом гибельности, абсурдности.

В этом семантическом ключе изображается появление «стаи» подростков. Они не индивидуализируются, нет имен. Предстают, по сути, как фантомы, назначение которых слиться в силовой «кулак». Импульсивная жизненная энергия спонтанно направлена на разрушение (погром в доме Буэндиа). Бунт против всего и вся. Главная цель – «декадентский рай»: разгул, веселье, наслаждение,

удовольствия. Потребительство как стиль жизни. Исчезновение «кормушки», источника потребительства вызывает буйный гнев, жажду мести (убийство ими Хосе Аркадио последнего, их бывшего кормильца и гуру). Этот эпизод в романе Маркеса – существенный корректив к потоку американской литературы о хиппи, битниках, сделавших наслаждение блаженством, девизом своей жизни (Дж. Керуак, Дж. К. Холмс, А. Гинзберг и др.). Для Маркеса – это сигнал, знак глубочайшего кризиса моральных, социальных устоев общества. Мир их отринул, они отвергли мир. Бумеранг отчуждения.

В иронически-смеховой тональности представлен в цикле кружок интеллектуалов, среди которых и сам, еще молодой Маркес, поданный в саморефлексии зрелого мастера, видящего в своей юности воздушные эмпиреи, неукорененность в жизни. В романе это небольшая группка с ориентацией на эзотерические познания. Книжная лавка каталонца с ее раритетами – их центр. Предмет гордости – они «могут просидеть целую ночь, отыскивая тридцать седьмую драматическую ситуацию» в античной литературе [1; 318]. Уроки жизни? «Образование» давал расположенный по соседству «Зоологический бордель», посещаемый кем-то из них исправно, кем-то – эпизодически. (Ирония на поверхности нарратива.) В итоге каждый из них озаботился лишь собственной судьбой, уехав кто в другие страны, кто в «никуда» (взяв билет без пункта назначения). Дружеские узы оказались фикцией: они развеяны ветром одиночества. Аурелиано Буэндиа некому высказать-выплакать постигшее его горе, в отчаянии одиночества он кричит: «Все друзья – сукины дети!».

Апогей выморочности одиночества, полной изоляции от жизни воплощен Маркесом в последних картинах жизни Фернанды, манифестирующих неспособность выйти за границы однажды испытанного экстатического переживания. Перед нами развернутая метафора сознания, мистифицирующего прошлое, от которого зацикленно не может уйти. Фернанда вновь и вновь представляет себя не карнавальной, а настоящей королевой. Поэтика этого эпизода у Маркеса включает элементы мумификации: превращения живого существа в мумию, в мертвеца, сохраняющего «красивый» облик жизни – такой в конечном итоге она предстает и в конце жизни, и в гробу.

Совершенно неожиданно инкорпорированная в текст всего романа линия грехопадения «одиночеством», имеющая внутреннюю логику усиления энтропии, прерывается предфинальным, эмоционально насыщенным эпизодом любви Амаранты и Аурелиано Бабилонья, о которых автором сказано, что они единственные в романе, которые любили друг друга. Этот

эпизод – своеобразная Песнь Песней Маркеса, вбирающая в себя, казалось бы, почти все коллизии любовных взаимоотношений, известных в мировой литературе. Они концентрированно-кратко, с маркесовким блеском, стилистически и эмоционально меняясь, проиграны от романтического томления, мучительного соперничества, напрасной внутренней борьбы к загадкам чувственной страсти, счастью духовного и физического единства, безмятежному покою будущей семейной жизни, к дантевской уверенности, что любовь «движет солнце и светила».

В художественном универсуме романа смерть Амаранты и гибель Аурелиано в общем, карающем все «проклятое одиночеством» Макондо урагане, имеет внутреннюю логику – она в аксиоме «слишком поздно» – поздно появилась и расцвела их любовь, и есть связывающие, общие с родом нити (не случайно рождение здорового ребенка с «поросячьим хвостиком»).

Онтологическую сущность ситуации «слишком поздно» М. Мамардашвили поясняет мифом об Мелеагре, чья судьба по предсказанию парки была связана с поленом: он умрет, когда оно догорит. Мать его спрятала, и Мелеагр жил. Но случилось так, что он убил братьев своей матери. Мать достала полено и бросила его в огонь, оно догорело, и Мелеагр умер.

«Наше прошлое во многом подобно лежащему в нас самих – полену Мелеагра. Он умирает в тот самый момент, когда для его смерти нет никакой видимой причины» [10; 70]. Но в час высшего суда «полено» влюбленных загорелось: Аурелиано убил своего неузнанного брата (Аурелиано влюбленного с пепельным крестом), прогнав от спасительной двери дома; предал память о друге, не прочитав письмо о его смерти; любовь Амаранты и Аурелиано была «одиночеством вдвоем». И забыт в потрясенности своим горем ребенок, съеденный муравьями.

Переплетение возвышенного и драматического пафоса последних эпизодов романа может быть интерпретировано как отзвук античной трагедии «рока» с ее катарсическим финалом. Он по-аристотелевски традиционен: кара за «прегрешение» и очищение, просветление высоким строем чувств героев.

* * *

М. Бахтин писал: «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным» [11; 284].

В романе Маркеса таким всеобъемлющим свойством обладает хронотоп мифа, который, переплетаясь, накладываясь на эпическое течение, создает художественный эффект тотальности, вечности. Широкое, «устоявшееся» время мифа вбирает и челночно-возвратное время нарратива, и сжатость в «пенал» жизней сходно поименованных персонажей, и бесчисленное множество повторений, манифестирующих определенное замыкание круга. (Хосе Аркадио Буэндиа – последний Хосе Аркадио – активизм первого – полная бездеятельность второго; деятельная энергия Урсулы – то же, но с другим итогом у последней Амаранты; ранняя смерть у обеих Ремедиос, Амаранта первая и вторая как объект страстной любви; Амаранта первая как «ночное» наваждение у двух Хосе Аркадио и т. д.)

Есть в тексте заколдованное, неподвижное время и пространство – прообраз времени мифа всего романа – комната Мелькиадеса, где всегда март, и всегда понедельник, телефон звонит со времен банановой кампании. Сложная временна́я структура объемлется недвижностью, цикличностью времени в мифе. «Человеческая жизнь рассматривается одновременно и как линейный отрезок между рождением и смертью, и как непрестанно повторяющийся цикл» [11; 9—10].

Все представители рода Буэндиа сливаются в одну судьбу одиночества. Множественные повторы, двойничества трансформируются в нераздельность. В романе множество мифологических инкорпораций. Изображен и современный миф-симулякр как выражение спекулятивного моделирования мира (никому не удается пробить во имя истины мистифицированную версию о жертвах забастовки).

Сам текст Маркеса содержит самохарактеристику его ориентации на миф. Это открытие Аурелиано Бабилонья: Мелькиадес «располагал события не в обычном, принятом у людей времени, а сосредоточил всю массу каждодневных эпизодов за целый век таким образом, что они существовали в одном единственном мгновении» [1; 401].

Миф Маркеса экзистенциально всеобъемлющ, он охватывает мир в его целостном единстве с социальной, эмоциональной, природно-биологической, нравственной сферой человека. Это высокохудожественный миф о кризисе «одиночества индивидуализма» личности, некогда прокламируемый Возрождением в качестве краеугольного камня культуры, цивилизации. Значим в функции верховной семантики текста миф об инициации. Он связан с мотивом «испытания» – «взросления» отдельных персонажей и судьбы рода Буэндиа в целом. Мирча Элиаде констатирует, что обряд инициации почти

во всех первобытных обществах начинается с того, что неофита уводят в глушь леса, который символизирует другой мир. В этом пространстве ему предстоит, пережив ритуальную смерть, пройти ряд испытаний и вернуться к жизни в обновленном, взрослом «качестве» [12; 118].

В тексте Маркеса народ во главе с Хосе Аркадио Буэндиа пробирается через чащу леса, находит «удобное», закрытое замкнутое место, где глава-«жрец» посвящает людей в норму жизнеустройства. И позднее, когда будут прибывать новые жители, Буэндиа продолжает исполнять эту обязанность во имя продолжения определенного уже порядка. Затем они переживают мистическую смерть (бессонницу – символ неподвижности, потерю себя). Но жизненных «испытаний», проверки на достойную значимость, на память о высокой, подлинно человеческой сути люди не выдерживают: с этого звена структуры мифа об инициации Маркес начинает деконструкцию его – «выворачиванием наизнанку». Люди обнаруживают отсутствие родовой памяти, легкомыслие, безразличие к последствиям своих поступков, равнодушие к другому и т. д.

В структуру судеб отдельных персонажей явно инкорпорируются звенья мифа об инициации: ситуация необходимости «взросления», бросок в пространство неведомого, проект рывка вверх в самоутверждении «Я» и… ложный путь борьбы с «препятствиями», который приводит к поражению, ибо это путь беззакония, насилия, попрания человечности. Это структура жизненных линий Хосе Аркадио, Аркадио, Аурелиано. Не случайно роман завершается смеховой инициальностью последнего Хосе Аркадио: «неофита» отправляют в далекий Рим, его ожидает посвящение в богословие путем трудных штудий, а затем последует дарованное совершенство – сан папы. Все это предстает в фантастических мечтах Фернанды и подвергается Маркесом пародированию: Аркадио никогда не появлялся на учебных занятиях, на мамины деньги он вел богемный образ жизни, а что касается папы, то он лишь издалека видел однажды руку его. Испытания (смерть матери, найденный клад) ничего не изменили в потребительстве, богемности его привычек. Полное отсутствие включенности в жизненно-созидательный импульс человечества и безразличие к облику своего «Я» в глазах сообщества людей. В нем потерпели крах все звенья многовековой структуры мифа об инициации, как стимула к совершенствованию человека.

На социально значимый инцидент убийства Пруденсио Агиляра, интерпретируемый как нравственно-философский «знак» волюнтаристского индивидуализма бюргерской эпохи

(В. Кутейщикова, Л. Осповат) в тексте романа накладывается библейский миф о братоубийстве Каина. Каиново «грехопадение» распространяется на все пространство жизни в Макондо (убийство трех тысяч рабочих банановой компанией, 30-летняя братоубийственная война; в частной сфере – легкое соскальзывание к возможности убийства; яд Амаранты, готовность утопить новорожденного у Фернанды и ее же не удавшееся до конца стремление убить любовника дочери; убийство подростками Хосе Аркадио; гибель новорожденного ребенка как чудовищный акт небрежности взрослых) – все это войдет как составная часть «греха» макондовцев, заслуживших кару Судного дня – ураган, стерший Макондо с лица земли.

Таким образом, художественная реализация в романе инициального мифа манифестирует его финальное завершение не как обретение высших возможностей «нормы», а как «знак» грехопадения. Для его выражения Маркес находит яркую метафору: поросячий хвостик. Он появлялся в тексте неоднократно, завершая концовку рода – появление у Амаранты Урсулы и Аурелиано Бабилонья новорожденного младенца с этим изъяном.

Длящееся в настоящем время мифа «держит» в романе и многочисленные архетипические образы персонажей. Их функция определяется амбигибностью, совмещением традиционного «архаического» смысла и общей драматической или травестийно-смеховой стилистикой текста.

Хосе Аркадио Буэндиа – родоначальник, верховный жрец, Фауст. «Я пришел на погребение короля», – произносит на языке своего племени индеец. И природа низвергла дождь из крошечных желтых цветов, которые плотным ковром накрыли все Макондо в день погребения Хосе Аркадио Буэндиа. Как вождь, глава, он причастен к заботе о сердцевине жизни – строительству будущего, к знаниям, исследованиям. В нем – мощь пытливого разума человечества. Но рядом все усиливающаяся смеховая интонация: почему-то любое научное открытие апробируется им в плане, каким может быть его применение в войне или для быстрого обогащения (его эксперименты с магнитом, извлечением золота). А в конце разум, утратив границы возможного и дозволенного, погрузился в абсурдные прожекты (вечный двигатель, принцип маятника к повозке, к плугу, фотография бога и т. д.), впав затем в безумие. Судьба разума, наметившиеся исторические пути его метафорически воплощены в романе показом опасностей, подстерегающих разум как верховное начало жизнестроения.

Урсула, ее архетип, вбирает галерею женских образов,

которые вошли в глубинное народное сознание под общим именем богиня-мать – главное женское божество. Мать как источник жизни и бессмертия: Гея, Рея, Кибела, Изида, Деметра и др. Урсула вызывает ассоциацию с Марией-Богородицей своей щедростью доброты, любовью к нуждающимся в ней. Все дети рода, близкие, дальние, внебрачные, случайные равно окутаны ее теплотой. Она – устроительница Дома – основы семьи и мира, обладательница верховной власти в суде чести (над Аркадио, Аурелиано). Но в динамике ее образа у Маркеса – все ширящаяся пропасть отчуждения между ею и «холодным» миром, тоска одиночества Урсулы (как Хосе Аркадио Буэндиа, она ищет утешения в разговоре с Пруденсио Агиляром). Метафорична сцена игры детей с Урсулой, превращенной ими в куклу: богиня-мать низведена до неосознанного святотатства, как «знак» нравственного миросостояния.

Архетип Сизифа с семантикой кары богов тщетностью каторжного труда проступает в изображении полковника Аурелиано, развязавшего 32 восстания, 32 раза проиграв их, и еще потребовавших от него более тяжких усилий, чтобы был заключен мир между воюющими сторонами. Аурелиано снова и снова вкатывает каменную глыбу войны; после мира из-за творимых злодейств он готов начать все сначала. В отличие от интерпретации этого мифа у А. Камю, где Сизиф счастлив своей свободой выбора и горделивым устремлением к «вершине», Маркес сосредоточивает изображение на абсурде происходящего, на легкости страшного растворения человека в абсурдной логике войны, бесчеловечье – полной потере души. В дополнение травестийно используется Маркесом мифологема магического круга – эмблема могущества и власти, священного пространства. У Маркеса все это входит в знаки реального исторического времени и благодаря мифу – в онтологию вневременности.

Ремедиос прекрасную «держит» архетип Галатеи, поражающей красотой влюбленных, обладающей стихийной сексуальностью. Маркес дал волю своему творческому воображению, включив и рыцарский сюжет, и байки молвы, и визуальный эпизод в купальне с трагической гибелью сорвавшегося с крыши, но узревшего объект своей страсти. Все это травестированные эпизоды триумфа Галатеи, характерные для мифа. Но Маркес акцентирует отсутствие Пигмалиона, по мифу и литературным обработкам – это возлюбленный, творец души Галатеи. Маркес, рисуя в романе первобытную естественность, дикарство, ее полное выламывание из общепринятого, в качестве главного источника этого подает безразличие окружающих: среди них не нашлось ни одного

Пигмалиона, просто сочувствующего положению Ремедиос, чтобы помочь рождению души в этой потрясающе красивой оболочке.

Глубокие мифологические корни в изображении Аурелиано второго. Это фавн – в этимологическом переводе «одержимый», одержимый весельем, танцующий бог лесов, животных с неизменным рогом в руках, которым он созывал свою паству – зверей. Аурелиано во власти гедонистического веселья (его лозунг – «Плодитесь! Жизнь коротка!»), любит многолюдные пиры, вернее, жизнь проводит в пирах, вместо рога у него аккордеон. Учтена Маркесом и существующая в мифе «расщепленность» облика фавна надвое: Аурелиано – законный супруг Фернанды и одновременно любовник Петры Котес. К мифу о фавне в тексте Маркеса присоединяются ассоциации на обжорство раблезианских персонажей, а глубже – на мифологему еды, где обжорство осмысляется как гибель, смерть, за которой следуют возрождение, новая перспектива бытия. В романе гротескная сцена соперничества в обжорстве заканчивается асфиксией Аурелиано, ее приняли за смерть, но он ожил. В дальнейшем его и Петру Котес ждет голод, нищета (остался один тощий мул как объект розыгрыша в лотерее).

Бессердечной Фернанде-Пенелопе, постоянно ждущей, когда мужу надоест пребывание у любовницы, остается лишь сосредоточенность на материальном обеспечении дома хоть кем-то. Если у Мэрион-Пенелопы Джойса все вращается вокруг любви и она в конечном итоге богиня жизни Гея, Маркес, формируя четкую аллюзию на Джойса громадным, текуче-непрерывным потоком сознания Фернанды (двухдневным монологом, занявшим в тексте без точек три страницы – с. 312–315), демонстрирует мелочную гордыню преувеличенной высокородности, обреченность на одиночество среди «ничтожеств», злобу против всего и всех и в первую очередь против супруга. В тексте много и других перелицовок мифов.

* * *

Художественная структура романа Маркеса универсальна. Попытаемся выделить общий для латиноамериканской литературы интерес к барочной структуре с ее повсеместным ощущением божественной троицы. Барокко делит мир на три части, которые характеризуются своей степенью значимости, имеют дух взаимопроницаемости, который являет в итоге «порядок в беспорядке».

В мироустройстве у Маркеса, как в барокко, первый уровень –

«низовой». Это нерасчлененная природно-космическая материальность и биологически-чувственный мир человека. Буйная мощь природы заявлена в самом начале романа: люди с трудом «прорубают» в чащобе путь и тут же на их глазах глубокие следы зарастают. В дальнейшем природа проявляет себя в чудовищных, трудно представимых масштабах: в гиперболизме четырехлетнего дождя, потопа, в неимоверной жаре, от которой на лету гибнут птицы, в несокрушимом натиске на дом всех «низовых» представителей природы – муравьев, трав и т. д., чтобы завершиться все сметающим ураганом. Природа выступает в функции живого «сейсмографа» характера жизнеустройства у человечества и как основа бытия. Их исполненный драматизма «диалог» подается Маркесом во вселенской протяженности круговорота времен: завоеванный травами и муравьями дом возвращает нас к испанскому галеону XVI в., оказавшемуся не там, где, казалось бы, ему быть положено, а далеко, среди долины, утопающим в травах. Есть в романе и будущее время, когда «иные виды будущих живых существ отвоюют у насекомых тот жалкий рай, который насекомые скоро отвоюют у людей» [1; 397]. В космогонии Маркеса «низ» и «верх» подвижны, как в барокко: за природой оставлена высшая, карающая за «грехи» власть.

«Низовое» начало в человеке дублирует в романе мощь природы. Барочная чрезмерность в описаниях, подчас поэтика гигантизма, гиперболизации призваны подчеркнуть богатство природных возможностей человека и одновременно их уязвимость, нищету по сравнению с духовной просветленностью человека. Знакомство с научными открытиями психоаналитиков позволяет Маркесу изображать (иногда с гротескным нажимом) глубоко подспудные биологические импульсы: и естественные, обусловленные взрослением, и «зажатые», сублимирующиеся в «сомнамбулическую» страсть. Юмор и драматизм в повествовании Маркеса идут «рука об руку» (эпизоды «взросления» почти всех отпрысков семейства Буэндиа). В типично барочной стилистике фейерверк сексуальных «чудес» сверхмощного «мачо» Хосе Аркадио, сделавшего из своих способностей шоу-бизнес.

Безудержная в сексе Петра Котес просто своим присутствием побуждает животных к безмерной плодовитости. Фантастическая ситуация реализует метафору власти телесности, секса. Она подается в единстве с окружением агрессивного наплыва живности, вещности, явств, разгула и т. д. – бурлескный образ Содома с девизом: «Плодитесь! Жизнь коротка!»

На протяжении всего романа появляется мотив инцеста как выражение непреодоленного «низа», фрейдистского комплекса,

слепоты перед возможными последствиями, пренебрежения к табу, установленными человечеством. Есть и «либертинажные» плотские вольности как излом биологической природы человека в силу оскудения притязаний к жизни или угасания моральных принципов (Амаранта – Аурелиано Хосе, Хосе Аркадио последний).

Есть в романе гармоническое сочетание духа и плоти. Канонизация их противопоставления, имевшая место на заре возникновения религий, преодоленная культурой и вновь всплывшая на разливе сексуальных революций XX в. и порожденной ими низкопробной массовой литературой, придают роману Маркеса широту видения проблемы и ее актуальность. В истории любви Амаранты и Аурелиано Бабилонья поэтически освещена нераздельная слиянность, казалось бы, разных сфер – так акцентирована значимость той высокой нравственности, которая формировалась многовековой культурой человечества.

Семантически структура первой линии по-барочному взмывает из «низа» к «сердцевине». Второй уровень структуры романа представляет широкое пространство социума, общественного жизнеустройства и пространства Дома, судеб множества персонажей. В центре – человек и мир. Они объясняют друг друга, являясь зеркальной ипостасью. Роман поражает эпической масштабностью изображения – парадигмой мира от значимой первой исторической вехи до конца рода человеческого, от основания до гибели.

Многомерность образной системы, обилие сюжетно-фабульных коллизий, поэтических метаморфоз, каскад фантастики, мифологических реминисценций… Во всем проступает богатая барочная «избыточность». И вместе с этим как главное – художественная целостность, основная цель мастерства Маркеса. «Реальность в литературе должна быть не фотографической, а синтетической, и один из секретов писательского мастерства состоит в умении находить существенные элементы для этого синтеза» [5].

Он осуществляется Маркесом инкорпорированием в этот художественный уровень текста философского, нравственно-этического виденья. Он представляет (повторение в художественных образах, а не в философских дефинициях) сердцевину смысла в его барочном «вертепе».

Традиционна и здесь трехчастность деления его.

1. Отчуждение космологическое – от эйдоса реальности, вековечных основ Природы, бытия.

2. Отчуждение от ренессансного гуманизма с его единством

Человека и Истории. Перверсивность ситуации: мир без человека – позитивного актанта Истории.

3. Отчуждение человека от его высокого духовного предназначения – творца жизни, соборного миростроения, сообщества.

Этот итог трехчастного «диагноза» именуется Маркесом как изоляционизм «одиночества», вынесенного не случайно в заглавие романа. По Маркесу, суть его в противоположности солидарности, т. е. акцентируется нравственно-философский, социально-общественный смысл всего пространства жизнеустройства, оторванного от нормы должного. Поэтому и звучит в романе вердикт верховного суда над ним:… «тем родам человеческим, которые обречены на сто лет одиночества, не суждено появиться на земле дважды» [1; 402].

Третий уровень барочного текста предполагает высшее выражение «скрытой» истины, которая реализуется челночным движением поиска по всему тексту снизу вверх, сверху вниз по вертикали, и туда, и обратно по горизонтали – и все это во имя установления «порядка в беспорядке».

Характерология у Маркеса объемно-разлаписта по разным уровням текста: это и модус сферы частной жизни на пространстве Истории в поэтике приключений, интриги, культурологических знаков ментальности, эпистемы эпохи, но в то же время человек предстает как адепт трансцедентного и как выразитель того мифологического следа, коллективно-бессознательного, что хранится в сознании человека. И все это погружено в магму психологических сложностей и парадоксов внутреннего мира, его подвижности, непредсказуемости. И всегда человек у Маркеса неоднозначен. Каждый наделен силой индивидуальной экзистенции, несет в себе не только изъяны, но и отсвет величия и достоинства. Характерология Маркеса требует от читателя острого зрения, чтобы не потерять «порядок в беспорядке» – гуманистическую линию романа в изображении человека.

Примеры множественны. Вот лишь некоторые из них. Хосе Аркадио: убийство Пруденсио Агиляра, страшное преступление в его нелепости и жестокости. Но сколько гордости, защиты чести, своеволия и мук совести на всю оставшуюся жизнь! (Стигматы на всей истории Макондо.) Хосе Аркадио – новый Фауст Макондо, воплощение разума Истории. Сошел с пути разумности, безумным привязан к «древу познания». Но сколько в нем дерзновенной силы, смелости исканий, их размаха (опоздал с открытием, но сделал его сам: «Земля кругла, как апельсин»). И похороны – уход из жизни короля, которого почтила сама природа (дождь желтых

бабочек).

Любопытно признание Маркеса о работе над образом Аурелиано: он долго не решался привести к концу его жизнь. Когда он сделал это, его «била дрожь». «По моему лицу жена сразу обо всем догадалась». «Полковник умер, – сказала она. Я бросился на постель и долго плакал». Можно оплакивать трагическую судьбу человека с незаурядней шей жизненной силой и талантом, который бросился в схватку с несправедливостью мира, боролся, падая и вновь поднимаясь, но в результате потерял собственную душу в абсурде происходящего. Маркес не снимает с Аурелиано громадной личной вины и одновременно показывает безмерность его самоосуждения. Оно не в речах, а в беспрецедентных поступках: он, главнокомандующий, невероятными усилиями добивается поражения, чтобы прекратить войну, поставив на карту свою честь. Он совершает и реальный акт самоубийства. Он не удался, но был продолжен пустотой одиночества, в котором как искупление, покаяние изнуряющей каторжной работой над золотыми рыбками, которая состарила его быстрее, чем война. В тексте Маркеса очень важно, что Аурелиано творит суд над собой сам. В религии есть понятие «Contritio» – милосердие свыше, вопреки тяжким преступлениям, если есть глубочайшее раскаяние без надежды на помилование. У Аурелиано надежды на прощение нет и нет отказа от того, что составляло неизуродованную, истинную сущность его натуры – ненависть к несправедливости, фальши, унижению бедностью: он неоднократно готов вновь «начать войну» против несправедливости. Это он проницательно-умно говорит, любовно все прояснив, о Ремедиос прекрасной, ему видны все перемены под властью Фернанды, это он снабдил своими золотыми рыбками Санта София Пьетад, нищую, прослужившую всю жизнь в доме Буэндиа, уходящую от Фернанды с одним маленьким узелком в «никуда».

Аурелиано – трагический герой в романе Маркеса, по своей сути – персонаж античной трагедии. Автор дарует ему в конце последний день радостного ощущения жизни, счастливые воспоминания о посещении цирка с отцом в далеком детстве. К телу Аурелиано слетаются ауры. Это птицы смерти, но все равно – это птицы неба.

Ребекка появляется в романе под знаком сиротства. Без корней. Она и мир. Энергетический сгусток индивидуальной воли, авантюризма. Она отважно следует своим желаниям, эмблематично воплощая дух Возрождения. Мир интриг, самоутверждения вопреки всему – ее стихия. Затем последуют мрачная, таинственная готика, кладбище, расстрелы, убийства,

дом в пустоши и полное одиночество. Ни души. Оборваны все связи. Поступком своим (разрыв внезапной свадьбы с Креспи, уход к Хосе Аркадио) она была выброшена из рода Буэндиа. Ее долгие годы угасания выписаны Маркесом с виденьем ее потрясающей нищеты, страдания, полной выброшенности из жизни. Но сколько в ней гордости, внутреннего достоинства, с каким она несет свою судьбу, тяжкий крест одиночества, отказываясь от унизительной зависимости, когда, вспомнив о ней, предлагают ей какую-то помощь. Урсула чувствует вину перед Ребеккой и в глубине души хотела бы, чтобы такую отвагу перед жизнью имели бы все ее дети, весь род Буэндиа.

Амаранта в юности, бесконтрольно отдавшись силе страсти, испугавшись затем преступных всплесков своего эгоизма, замкнулась в раковину одиночества, страха перед собой и жизнью. Черная повязка на руке – символ траура в душе, горького покаяния. И затем, вдруг – ее собственное открытие – то, что она делала в отношении Ребекки (все время из побуждения злобы рассказывая о ней Ремедиос прекрасной), это то же самое, что она делала бы из любви к ней. А другое парадоксальное открытие должен сделать читатель – не пропустить ту радость, которая охватила Амаранту перед смертью, когда она увидела возможность сразу многим людям сделать добро: передать их письма усопшим родственникам. Это перверсивный взрыв горького сожаления о несделанном в жизни.

Даже Фернанда, знаковая фигура социума, отчуждающего людей сословностью, жертва и палач жестокости, получает у Маркеса дополнительное измерение – тоски человека по мечте юности, ее красоте и чистоте – быть прекрасной королевой. Гротескность в описании не может полностью стереть этот «свет» ее жизни, драматизм тем самым усилен автором. Эта коллизия в романе Маркеса может быть интертекстуально сопоставлена с последними эпизодами в драме Юджина О’ Нила «Долгий день уходит в ночь».

«Прозрение» настигает многих героев романа: и Хосе Аркадио (временного правителя Макондо), и Петру Котес, Аурелиано второго, озабоченных в нищете не собственным жалким положением, а тем, как наскрести денег для корзины с едой Фернанде.

Не случаен для третьего уровня структуры романа ритм чередования «разлада» – ярких, «не должных» по семантике картин и образов противоположного звучания. Эту функцию «разбивки» «разлада» «порядком» выполняют эпизоды с Урсулой на протяжении всего романа. В них – отстаивание соборности семьи, сердечная открытость к людям, чуткое виденье того, где

проявляется «свиной хвостик», деятельное отстаивание Дома. В конце жизни она обнаруживает крушение своих попыток. Но в авторской аксиологии – ей всю жизнь был присущ героизм противостояния. В этой же функции и маленькая Ремедиос, так много сделавшая добра и так мало прожившая, что домашними была причислена к святым. Почти через весь роман как бы в тени всех событий проходит молчаливая Санта София де ла Пьедад, никому не давшая понять, что она мать детей (Ремедиос прекрасной, братьев-близнецов Аурелиано второго и Хосе Аркадио второго), всю свою долгую жизнь трудилась у кухонного очага, ежедневно готовя еду для всех многочисленных обитателей дома. Состарившись, она вынуждена покинуть дом (нечем кормить, а оставшиеся жильцы – затворники-одиночки). Крупным планом дается в романе эта труженица, исполненная внутреннего достоинства, лишь в момент нищенских сборов и в перспективе ухода, «горбясь под тяжестью лет», с маленьким узелком в руках.

Динамике наступления хаоса в романе соответствует появление столь же впечатляющих картин противостояния, акцентирующих духовную стойкость на все ширящемся пространстве жизни. Так, барочно построенное описание потопа прерывается реалистически бытовой сценкой на улице Турков, «где арабы уже третьего поколения сидели на тех же местах и в тех же позах, что и их предки, отцы и деды, молчаливые, невозмутимые, неподвластные ни времени, ни стихиям, такие же живые, а может, такие же мертвые, какими они были после бессонницы или 30 лет двух войн полковника Аурелиано» [1; 319]. На вопрос Аурелиано, какие тайные силы они призвали на помощь, чтобы не утонуть во время бури, «был один и тот же мечтательный взгляд и один и тот же ответ: мы плавали». Перед нами богатая смыслом метафора, в которой главное – мечтательное виденье счастливого будущего и «чудесный», издавна известный «оксюморон» человеческого поведения в опасности – «сопротивляемость приспособления» – и то и другое одновременно, – живучесть приспособляемости во имя жизни во что бы то ни стало.

В протяженности вечности подается богатство человека в любви. В необозримости времени они – Амаранта, Аурелиано (архетипы влюбленных в ряду Ромео и Джульетты, Петрарки и Лауры, Данте и Беатриче) – станут призраками, и их новые реинкарнации станут призраками тоже, но всегда высота человека в этом чувстве единства будет сердцевиной жизни (по Данте, как уже говорилось выше), и оно переживет круговороты смены побед и поражений в поединке Космоса, Природы и человека [1; 397].

Финальная точка романа венчает и третий уровень структуры и весь текст – это исполненный символической значимости живописный эстамп: порывы урагана и застывший в нетерпении человек, который поглощен расшифровкой последних строк манускрипта, где тайна судьбы рода (свою он уже открыл). Картина превращается в символ дерзновенного вечного порыва человека к познанию, поискам истины о себе и мире. Она не случайно рядом с приговором ухода в небытие мира ста лет одиночества. Чисто фабульная связь их содержит яркую параболу, смыкающую художественный вымысел и реальность: манускрипт Мелькиадеса, в котором Аурелиано увидел приговор Макондо, это книга Маркеса, читатели которой должны расшифровать заключенное в мифо-поэтический язык знание о мире и человеке. И парабола отсылает «обратно» ко всему роману в его целостности трех уровней во имя верной расшифровки пророчества в соотнесенности с будущим. Приговор о гибели «рода ста лет одиночества» исполнен на пространстве романа апокалипсически «яростью библейского урагана», а в отношении будущего автором дважды сделана существенная оговорка: все записанное в пергаментах «никогда и ни за что больше не повторится», подобным родам «не суждено появиться дважды» [1; 402]. Они основаны на богатом фактическом материале романа, развертывающем концепцию человека. Маркес верен гуманистической традиции классической литературы, тем великим образцам ее (Шекспир, Данте, Толстой, Достоевский), где человек представлен во всей широте, сложности, богатстве противоречий и возможностей, равно как и в достоинстве, дерзновенности высоких устремлений. Поэтика иронии карнавального смеха, даже сатиры не составляет высшего уровня семантики в барочной иерархии художественного универсума Маркеса. Человек – основа его жизнеутверждающего виденья (боль за человека и радость, гордость за него).

Синтетическая природа текста романа позволяет исследователям утверждать многообразие жанровых модусов, реализованных в нем. На передний план выдвигается парадигма классической романистики в ее разновидностях семейной хроники, эпопеи, социально-исторического романа (В. Кутейщикова, Л. Осповат, 1983, с. 387–391). Изображение жизни всего человечества в параметре вечности, массив нравственно-этической проблематики, поэтика иносказательности позволяют рассматривать «Сто лет…» как роман-притчу, авторский миф.

«Сто лет одиночества» – великолепный культурологический роман, где проиграна с блеском атрибутика романтических

жанров любовной лирики, рыцарского романа, приключений, детектива, воспитательного романа.

Роман Маркеса ускользает от однозначного жанрового определения. Можно сказать, что он то, и другое, и третье. И это не будет релятивизмом. Представляется плодотворным рассмотрение этого сложного симбиоза в аспекте изучения жанровой природы постмодернистского романа, который свободно вбирает модусы жанровых форм как текст культуры.

Маркес подчиняет все своим творческим устремлениям, своей гуманистической аксиологии, народным источникам мифопоэтизма.

Практическое занятие

1. Жанровый синтетизм романа.
2. Своеобразие сплава соположенности историчности и «космовоззрения» в структуре античной трагедии «одиночества».
3. «Сто лет одиночества» как культурологический роман.
4. Трансформация мифов и мифологем в структуре авторского романа-мифа (по терминологии Р. Барта).
5. Проявление барочной поэтики в стилистике, структуре романа, изображении персонажей.

Литература

1. Маркес Г. Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет. – М., 1987.
2. Кутейщикова В. Новый латиноамериканский роман. – М., 1983.
3. Зверев А. Предчувствие эпики // Новый мир. – 1969. – № 9.
4. Маркес Г. Сама действительность фантастична // Лит. газ. – 1981. – № 45 (4 нояб.).
5. Маркес Г. Интервью // Кн. обозрение. – 1987. – № 1 (4 янв.).
6. Маркес Г. Поэзия реальности и трезвость фантазии // Лит. газ. – 1986. – № 47 (4905), 24 янв.
7. Женетт Ж. Фигуры. – М., 1998. – Т. 2.
8. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М., 1994.
9. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. – М., 1975.
10. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. – М., 1986.
11. Земсков В. Б. Габриэль Маркес. Очерк творчества. – М., 1986.

Хорхе Луис Борхес (1899–1986)

Его место в мировой литературе неоспоримо по своей громадной значительности. Но найти его «на литературной карте, по определению Пола де Мэна, не так легко» [3; 207]. Сложный гигантский Монблан его творчества схвачен исследователями или в первоначальном обзорном очерковом плане (прекрасная статья-предисловие И. Тертерян «Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса»), или побуждает искать его близость (или отталкивание) к традиции или модерну. Часто имя Борхеса ставится рядом с Кафкой в том же тоне пиетета, с каким в последнее время принято говорить только о Кафке. Борхесу даруется место одного из первооткрывателей постмодернистского искусства (идеи Ролана Барта выросли на творчестве Борхеса). По отношению к латиноамериканскому искусству акцентируется, по выражению В. Земскова, первенство Борхеса в движении от «плоскостного, позитивистико-натуралистического сознания к уровню современного научно-философского мышления космической эпохи» [10; 222]. Латиноамериканские писатели почти единодушно признают, что без Борхеса просто не было бы современного латиноамериканского романа с его свободой поэтических фантасмагорий, мифологией.

Личная биография Борхеса событиями бедна. Для него она окутана прежде всего подвигами прославленных предков. В стихотворениях он славит их, чьей судьбой и трудом стала Аргентина. В них воскресает пронесенный поэтом через всю жизнь пылкий культ героев забытых войн: его прадеда полковника Суареса, сражавшегося при Хунине, где он способствовал своей храбростью победе М. Боливара; деда писателя полковника Борхеса, мечтавшего жизнь прожить «совсем иначе, среди статей, параграфов и книг», но в бою чувствующего «наваху, увязающую в горле».

В 1938 г. – несчастный случай с Борхесом. Он отражен в рассказе «Юг» (та же опасность для жизни в силу заражения крови, но без трагического исхода). Он спровоцировал, вероятно, быстрое развитие наследственного недуга – слабости зрения, и в 1955 г. Борхес ослеп.

Маргарит Юрсенар вспоминает рембрантовский портрет Аристотеля, который с грустью кладет руку на голову изваянного слепого Гомера. Она видит внутреннее сходство с фотографией Борхеса (1983), на которой рука Борхеса «читает» бюстик Юлия Цезаря, и наверное, отпечатывает в своей феноменальной памяти мельчайшие черты императорского облика. И знаменитая

писательница, избранная в Академию «бессмертных», заключает, что вряд ли кто из зрячих был проницательнее его.

В 1943 г. пришедший к власти диктатор Перрон ссылает Борхеса (поэта-авангардиста, скромного служащего районной библиотеки) на птичью фабрику для канцелярской работы. Борхес много пишет, не многое издает. В 1955 г. (в год изгнания Перона) его назначают директором Национальной библиотеки в Буэнос-Айресе. Он был уже слеп – страстный книгочей. Он всегда читал много, читал все, что обычно читают, и то, что знают лишь редко или изучают узкие специалисты: древние памятники, богословские и философские труды, энциклопедии, словари, критические работы, известия научных открытий и др. Чтение, библиотека у Борхеса – синоним счастья, обычно легко достижимого каждым.

Борхес, как у себя дома – в английском, французском, немецком, итальянском, португальском, англосаксонском, древнескандинавском и, естественно, в испанском языке (с детства он обладал фантастической способностью к языкам).

Неожиданно в 1961 г. приходит к нему слава. Первые знаки ее из Франции, а затем последовали высшие титулы и ордена «За заслуги в литературе и искусстве» от Англии, Италии, Колумбии, Америки, равно как и признание Борхеса доктором гонорис кауза всеми знаменитыми университетами мира. Но в 1972 г. вернувшийся к власти Перрон учредил для Борхеса почетную отставку с поста директора, «попутно» лишив его всех званий:

> «Почтенной старости меня лишив,
> Почетных званий, кафедр, протоколов…»

Борхес был поэтом (с малых лет он занимал значительное место в поэтическом кругу Аргентины, стихи писал всю жизнь). Он автор 13 поэтических сборников, в том числе «Создатель» (1960), «Золото тигров» (1972), «Сокровенная роза» (1975). Много сборников-рассказов: «Вымышленные истории» (1944), «Сообщение Броуди» (1970), «Книга песка» (1975). В сотрудничестве с Биой Касаресом писал романы (под псевдонимом Бустос Домек); преподавал в университете, много переводил, руководил изданием, в сотрудничестве с Делией Инханьерос опубликовал книгу о древнегерманской и англосаксонской словесности (1951), что было, по выражению Д. Стайнера, «маркой высшей пробы, знаком глубокой эрудиции». Борхес был серьезным исследователем, его уникальный труд – «Антология вымышленных существ в мировой культуре», «Девять очерков о Данте» (1982), серия предисловий, сборник «Новые

расследования» (1982), «Рассуждения» и др.

* * *

Творчество Борхеса исследователи обычно членят на определенные жанровые блоки: эссе «Новые исследования», «Рассуждения», «Предисловия»; искусствоведческие новеллы; философско-интеллектуальные «игры» с пространством и временем; мифы, вымышленные истории; человек и мир.

Искусствоведческая проблематика равно занимает Борхеса и в научных исследованиях, и в новеллистике. Она является главенствующей, определяя то место, которое занимает Борхес как генератор современных научных идей и как интерпретатор своего виденья – своеобразной рефлекции над мировой культурой и собственным творчеством.

Особенность борхесовской поэтики при этом – рассмотрение феноменологической сути явления непременно на широком пространстве культуры, с включением множества имен, с обилием центонов – перечнем текстов, цитат, примечаний, ссылок, – и научно выверенных, и вымышленных (последнее для поэтики Борхеса несущественно, главное – впечатление экстерриториальности и художественная иллюзия достоверности). Реальность и магия воображения, искусства у Борхеса неразлучны. Проницательно верные суждения соседствуют с теми, которые Борхес именует «еретическими» – они свободно вписываются в общий контекст богатства разнообразия, созданного творческим сознанием человечества.

У Борхеса удивительное умение «видеть». В середине века подобное называли visio intellectualis – умным зрением. Маргерит Юрсенар в этом случае вспоминает персов, которые особо ценили «экаграту», т. е. внимательность, причисляя ее к высшим способностям разума.

Борхес умеет находить скрытые вехи истории культуры. Кажется, ни одна мельчайшая деталь не ускользает от него. Так, в эссе «Скромность истории» он обозначает тот момент (в Исландии в 1225 г.), когда летописец, вопреки национальным патриотическим интересам, впервые в истории отдал дань восхищения врагу. Перед нами жест летописца, подтекстово отбрасывающий смысл на всю политическую нетерпимость Истории, – «Малость» – деталь контрастно придает величие летописцу. Долгое существование аллегории, вековые споры о ее эстетической сущности, поданные Борхесом в режиме pro и contra, порождают «идеальную дату» – 1382 г., когда Джефри

Чосер в переводе одной строки осмелился заменить аллегорию на реалистичность номинализма: «И затаившее кинжал вероломство» на «Шутник с кинжалом под плащом», т. е. увидена эпохальная «потребность культуры в переходе» от пышной риторики, возвышенных иносказаний к имманентно присущему повествованию в романе. Структура в эссе «От аллегории к романам» представляет собой метафору генезиса реалистического повествования, вернее – значимости его для развития жанра романа [2; 126].

В эссе «Кафка и его предшественники» Борхес, отчетливо чувствующий уникальность Кафки, узнает его «голос» во многих текстах предыдущих эпох. Парадокс Зенона о невозможности движения увиден в романе Кафки «Замок» («Путник, стрела и Ахилл – первые кафкианские персонажи в мировой литературе»). Притча автора IX в. Хань Юйя описывает внешность единорога по-кафкиански: сочетанием несочетаемого и труднопредставимым. Изображение мотива путешествия у Кьёркегора и Леона Блума, как у Кафки, сосредоточивается на мертвой точке несвершения (у Кафки «Деревня») или на шквале враждебных хитросплетений обстоятельств, которые захлестывают героя, уже забывшего о цели путешествия («Процесс»).

Борхес не настаивает на точности сопоставлений, главное для него – тот теоретический вывод, который он делает из зыбкой похожести: «…не будь Кафки, мы бы не заметили сходства. Суть в том, что каждый писатель сам создает своих предшественников. Его творчество переворачивает наши представления не только о будущем, но и о прошлом» [2; 90].

Эта метафора Борхеса о прихотливой сложности литературного процесса привносит новые смысловые обертона в традиционные понятия «предшественник», «влияние». Причинные связи могут закручиваться назад в спирали: «после» предшествует «сначала». Научный труд М. Фуко «Слова и вещи» многим обязан тексту этого борхесовского эссе.

В эссе о Валери Борхес именует его «символом» прославления силы воображения, возможностей разума. Созданный им персонаж Эдмон Тэст – личность громадного интеллектуального масштаба, «бесконечно внимательного к любым мелочам и способного во всякой мелочи разглядеть звено беспредельной цепи размышлений» [2; 66]. Метафора о Валери великолепно включает в себя главные особенности гениального творческого сознания, которое преодолевает «ограниченные рамки отдельной личности» (с пристрастием читателя видим в этом и борхесовский автопортрет).

Эссе Борхеса «По поводу классиков» присуще богатство

искусствоведческой проблематики, равно как и полиперспективизма авторской точки видения. Концепция читателя – главный стержень в нем. «Книга – это диалог, завязанный с читателем, интонация, приданная его голосу, и череда переменчивых и несокрушимых образов. Этому диалогу нет конца» [2; 127]. Как всегда у Борхеса, проблема рассматривается на широком пространстве жизни, Истории, культуры с их неотвратимым воздействием на воспринимающее сознание читателя. Литература и отдельная книга «не замкнутая сущность, а ось бесчисленных отношений», удивительно подвижных, включающих индивидуальность читателей. Поэтому Борхес убежден, что читатели обогащают своим пониманием книгу. Он выдвигает, казалось бы, парадоксальную мысль: «читатель определяет литературу», от него зависят судьбы искусства: «…сумей я прочесть любую сегодняшнюю страницу – хотя бы вот эту – так, как ее прочтут в двухтысячном году, и я бы узнал, какой тогда будет литература» [2; 128].

Многовековая любознательность читателей, их убеждение, что в классических произведениях «сказано все», и они могут открывать в них все новые и новые смыслы – именно это и создает произведениям статус классических.

Доверие Борхеса к читателю громадно: любой повторяющий строку Шекспира, по Борхесу, – Шекспир. Внимание к читателю он инкорпорирует в текст характером композиции, лексикой – он педалирует «знаки» для читателя. Примером может быть эссе «Сфера Паскаля» [2; 12–15]. Казалось бы, эссе – повтор одной метафоры геометрически-пластичного облика мира. Но последняя заключительная фраза: «Быть может, всемирная история – это история различных интонаций при произнесении нескольких метафор» должна насторожить читателя. Слова «может быть», только «различие интонации» (прямая подсказка) «всемирная история» – все это «ключи» для «ныряния вглубь текста». Ими Борхес манифестирует закон герменевтики – вывод, итоговый силлогизм может быть выведен из интерпретационного поля – каждый раз особо. Без этого все просто «провисает», поспешная «диагональ чтения» гарантирует читателю «ловушку», повторность чтения необходима.

Сфера Паскаля уже подчеркнута названием эссе, затем перед Паскалем говорится об открытиях Джордано Бруно, Коперника, где бог исчез как центр вселенной. Испугавшийся Паскаль увидел изменение в сознании человечества – вместо бога люди ставят в центр человека, и потому придал своему определению земной, секуляризованный характер («ужасная сфера»).

Таким образом, изящно выстроенные герменевтические круги

«отражений» составляют ту парадигму смысла, который читатель постигает сам, перевертывая многое в финальном заключении эссе – другая не только «интонация», но и другое кардинальное изменение в представлении о мире. Читатель мог бы даже внести уточнение Эйнштейна или центон из «Жизни Галилея» Брехта. А в глубине – проблема, ставшая центральной для постмодернизма – вариативность интерпретаций мира: обозначен разрыв между ними.

Инвариант значимости читателя Борхес дает в очерке «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”». Вымышленный автор Пьер Менар, чья отрывочная биография и упоминания научных работ «выдают» прообраз – или самого гениального Поля Валери, или его интеллектуальное чудо – Эдмона Тэста. Эта повествовательная преамбула необходима для мотивации той грандиозной задачи, которую поставил перед собой Пьер Менар – наново в буквальном смысле воссоздать «Дон Кихота». Он создает не современный роман XX в., а тот, что выбирает промежуточную, между тремя веками, жизнь романа. Он работает согласно значимой для него парадигме Доде – «соединить в «одной» фигуре, т. е. в Тартарене, хитроумного Идальго и его оруженосца…» [2; 290]. Этим «одним лицом» выступает Пьер Менар, который, надо полагать, вбирал в себя, объединяя всех, кто писал о «Дон Кихоте», переводил, исследовал, т. е. всех многовековых читателей романа. У его черновиков был колоссальный объем. Он их уничтожил и явил миру свой текст. Он повторял слово в слово сервантовский: «Истина, мать которой история, соперница времени, сокровищница деяний, свидетельница прошлого, пример и поучение настоящему, предостережение будущему» [1; 294].

Менаровский «Дон Кихот» сложнее. Он обогащен читателями, содержит ошеломляюще новый смысл, который приобрел роман за 300 лет своего существования в мире, где столько перемен. «История – «мать» истины: поразительная мысль! Менар, современник Уильямса Джеймса, определяет историю не как исследование реальности, а как ее источник. Историческая истина для него не то, что произошло, она то, что, как мы полагаем, произошло» [1; 294].

Заключительные слова – нагло прагматичны и т. д., и т. п. (целая страница!)

Черновики проделанной Менаром работы уничтожены, но это палимпсест – Троя, который может быть раскопан проницательными читателями. С личной интонацией значимости подобных «раскопок» Борхес утверждает: «Думать, анализировать, изобретать – это вовсе не аномалия, это нормальное дыхание разума… Всякий человек должен быть способен вместить все

идеи, и полагаю, что в будущем он таким будет» [1; 295]. Борхесовская мечта об универсальном мыслителе, читателе заставляет вспомнить Кнехта – Магистра Игры у Гессе.

Интересные суждения о рассказе «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”» высказал знаменитый критик Морис Бланшо. Они во многом гипотетичны, но не лишены оснований. Бланшо увидел в менаровском варианте «поразительный мираж бесконечного удвоения возможностей…». Все, как в переводах, множественности их, когда оригинал и даже первоисточник уничтожаются, коль существует дубликат. И тогда пишет он: «в книге мир утратил бы всякие начало и конец, обратясь в конечный и безграничный шаровидный том, который пишут все и куда вписан каждый. Это был бы уже не наш мир, это был бы – или лучше сказать – мир, извращенный до бесконечной суммы своих возможностей» [3; 206].

М. Бланшо расширил метафору книги в восприятии интерпретаторов до метафоры мира и ужаснулся возможной беспредельности его истолкований – «отражению отражений», под которыми был бы «похоронен» конкретный реальный мир и конкретный исходный текст. По логике постмодерниста, первоначальный текст суверенного смысла не имеет, он тонет в безграничных вариациях интерпретаций, придающих новые смыслы. М. Бланшо оперирует категорией бесконечности. В литературоведении рассказ Борхеса «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”» – образец функционального подхода, исследующего произведение в аспекте его восприятия в разные исторические эпохи различными репрезантами культуры.

Очерки Борхеса о персоналиях писателей представляют огромный интерес (особенно для филологов). Им всегда присущ эффект новизны, идущей от оригинального и проницательного взгляда Борхеса. Они многочисленны и лапидарны. Особо выделяются те, где Борхес освобождает творчество писателей от идеологических пристрастий, ригоризма критиков, выделяя крупным планом ранее ускользавшее (Киплинг, Б. Шоу, Уайльд). Чуток Борхес к литературному процессу и месту писателя в нем (Уитмен, Флобер, Честертон). Некоторые из персоналий явились импульсом для разработки фундаментальных современных концепций (у Р. Барта, М. Фуко, Ю. Кристевой). Эссе «Анализ творчества Герберта Куэйна» стало основой структуры романа Х. Кортасара «Игра в классики», как и у других авторов. (Свободная стратегия чтения текста во множестве романов, новая структура произведения.) Из эссе «Аналитический язык Джона Уилкинса» М. Фуко взял основу для своей классификации «археологии знания».

К рассказам Борхес обратился не сразу: отец предостерегал его от трудностей этого сжатого жанра (жизненная достоверность характера, его психологическая направленность); и сам Борхес не чувствовал соответствия своих способностей этим задачам, а главное, постепенно формируется в нем представление об «усталости», исчерпанности подобных жанровых компонентов рассказа. На смену приходит философско-эстетический критерий – видение в творческом акте (понятом эстетически как смыслообразование в нем) непременных зазоров отбора, приноравливания, умолчания многого во имя приближения к цели, выделение главного и т. д. – все это именуется Борхесом термином «подмена».

Поэтому не случайно первый сборник рассказов «Всеобщая история бесчестья» самим Борхесом назван «мифологией окраин». Сюжетику его составляют громкие необыкновенные преступления, бытующие в молве, где персонажи – изощренные обманщики. Так, в рассказе «Хаким из Мерва, красильщик в маске» герой, надев маску и священное одеяние, искусно играет роль всемогущего владыки с угрозой страшной кары тому, кто не повинуется ему или захочет прикоснуться к маске. Но вот маска сорвана, и всем явлены следы чудовищной проказы. Рассказы Борхеса с самого начала творчества предстают как метафоры.

Исследователь Пол де Мен усматривает в этом произведении метафору эстетической ситуации выдуманного «отражения», «наоборотной зеркальности» по отношению к реальности. Эстетическая суть искусства – в «покрывале образности» автора, накинутом воображением на реальность. Борхес утверждает значимость вымысла, воображения, в противовес мимезису – подражанию реальности. Это определяет многие последующие произведения Борхеса: «Превращения», «Форма сабли», «Тема предателя и героя», «Абенхакан Эль Бохари, погибший в своем лабиринте» и др. У Борхеса «они как бы отражаются в зеркалах, для которых предыдущая псевдореальность – лишь отправная точка в построении собственных миров» (Пол де Мен [3; 209]).

Зеркала подделки, вымыслы у Борхеса поражают своей изощренностью и убедительностью. Примером может служить рассказ «Тема предателя и героя». Готовится революционной значимости выступление. Но что-то не ладится. Подозрение, что в их рядах изменник. Вождь заговорщиков Килпатрик поручил Нолану найти предателя. Он был найден – им оказался сам Килпатрик. Казнь предателя должна способствовать освободительной борьбе, поэтому был разработан вымышленный сценарий, по которому Килпатрик погибал-де от вражеской руки, как герой. У вымышленного обмана для убедительности

множество зеркальных отражений:

1) вымышленные рассказы о предзнаменованиях, предупреждениях о гибели в героической жизни Юлия Цезаря, – якобы нечто близкое к этому у Килпатрика;

2) используется учение о переселении душ, чтобы доказать, что Килпатрик, прежде чем быть Фергюсом Килпатриком, был Юлием Цезарем;

3) вымышленная история подражает вымыслу из литературы: разговор нищего с Килпатриком дословно взят из «Макбета» Шекспира;

4) смоделировано замыслом Нолана поведение Райена, правнука Килпатрика: обнаружив как исследователь подделку в героизации Килпатрика, своим молчанием Райен подтверждает официальный вымысел, способствуя оформлению мифа. Любопытна позиция автора. Она далека от политической или морализаторской интенции. Как и в других произведениях, она не в прямых интенциях. Борхес обычно дает возможность читателю увидеть ее в том «рассказе», который ведет сам автор, как написано произведение. Бросается в глаза двойничество авторского «Я»: он разделяет его на два зеркально «перевернутых» «Я» – выдуманных Нолана и Райена. Реальная сюжетная отправная «точка» (убийство предателя) сама по себе содержательно «мало интересна» – она как бы на периферии текста. Основное же пространство его отдано богатству выдуманного: поражающему неожиданностью паратаксису зеркальных отражений, их целеустремленности, остроумию, наглости, победности. Именно это придает захватывающий интерес повествованию. Как верно заметил Пол де Мэн, «подобная множественность отражений для Борхеса – высшее достоинство литературы». По Борхесу, каждый зеркальный образ эстетически превосходит свой оригинал. Менаровский «Дон Кихот» сложнее сервантесовского.

В рассказе «Тема предателя и героя» Борхес делает важное признание относительно главных устремлений в своей поэтике: «от Честертона пристрастие к изобретению и разгадке «изящных тайн», от Лейбница «предустановленная гармония» [1; 343], которая связана с совершенством стиля, понятого широко как высокое мастерство в соотношениях разного. Реализацию этого великолепно манифестирует текст рассказа.

В нем три субъекта речи: реальный автор и его «зеркальные» ипостаси – Нолан и Райнен. Авторская целостность вбирает в себя и находчивую изобретательность одного, и трезвое видение другого, и в то же время укрупняет «деталь» – вскользь брошенное

Райненом упоминание о поведении Килпатрика по вымышленному сценарию его жизни, где Килпатрик не в ролевой функции, а в действительности герой. Предатель и герой. Это из жизненных казусов и очень важное в поэтике постмодерна «динамическое сопряжение» противоположностей. К тому же по религиозным поверьям здесь ситуация греха и искупления. Поэтому авторская аксиология ставит точку не однолинейной, а объединяющей семантикой названия рассказа – «Тема предателя и героя». Тем самым гармонизируя все части его.

Тема творца и отраженной реальности – одна из центральных у Борхеса. Произведения этой направленности многочисленны и разнообразны. Главные из них: «Желтая роза», «Создатель», «Дворец», «Зеркало и маска», «Поиски Аверроэса», «Роза Парацельса», «Все и никто», «Борхес и я». Борхесовская концепция творца включает величие и ущербность удела, вымысел и глубокую истину, зеркало и маску. У И. А. Тертерян есть верное замечание, что у Борхеса тенденция к созданию книги и антикниги. «Книга, в которой нет ее антикниги, считается незавершенной», – эту фразу из «Тлена» исследовательница связывает (вероятностно) с саморефлексией Борхеса. Но при этом важно видеть сущность их рядоположенности в художественном универсуме Борхеса, где главное – богатство разнообразия «ноосферы» человечества. Констатации противоположного не уничтожают друг друга, а сосуществуют в сложном явлении, как дзэнские инь-ян, день и ночь и т. д. Борхес к тому же очень чуток к смысловым нюансам, и каждый раз меняет фокус виденья, чтобы обозначить различные аспекты проблемы во имя все более возможной или вероятностной полноты. В одном из очерков о Данте он пишет: «Пантеистическое представление о боге, который в то же время является и вселенной, и каждым из своих созданий, и судьбой этих созданий, можно считать ересью и ошибкой в применении к действительности, но оно совершенно неоспоримо в отношении поэта и его произведений… Поэт – это каждый из героев его вымышленного мира, каждое дуновение и каждая мелочь. Одна из его задач – не самая легкая – скрыть или преуменьшить свое могущество» [2; 393].

В «Желтой розе» поэт, провозглашенный новым Гомером и Данте, накануне смерти пережил «озарение»: глядя на бокал с розой, стоящий рядом, он силой своего воображения «увидел розу» такой, какой видел в раю Адам, и понял, что она жива собственной вечностью, а не нашими словами… а горделивые тома… вовсе не зеркало мира (как он тщеславно воображал), а просто еще одна из его подробностей [2; 177]. Часто используемый Борхесом прием кольцевого повтора в финале

призван изменить смысл, снимая однозначность утверждения. «Разочарование» «настигло Марино на пороге смерти», оно больше плод усталой безжизненности, чем мудрость итога. «Как знать, – размышляет он, – не обошло ли оно Гомера и Данте?» У создателей художественного мира – вечное соперничество с «зеркальностью» реального мира силой воображения. Могущество художественной иллюзии правды «отражения», созданного воображением, демонстрируется читателю воссозданной картиной «Адам увидел розу», равно как и «отражениями» розы за века их повторений. В ставке на силу воображения уравнены Гомер, Данте и их новый двойник Марино, и все творцы. Таким образом, «Желтая роза» Борхеса – метафора могущества создателей искусства и одновременно их вечной, «итоговой» констатации зазора своих «отражений» перед совершенством «розы» – символа реальной красоты мира. И из того, что искусство, познание мира человеком обречено на «зазор», на неидентичность, Борхес не делает отчаянного жеста, как постмодернисты. Величие человека не умаляется им. «Желтая роза» – гимн воображению человека: «Марино увидел розу такой, какой увидел ее Адам в раю».

Рассказ «Все и никто» строится на переплетении двух линий «двойничества»: первая – знаки примет обычной жизни Шекспира, вторая – его сетования, что он «размножен» созданными персонажами, что он не чувствует себя самим собой. Он оставляет в своих текстах «странные» признания в этом (Борхес их обозначает). Все напрасно, умирает простым смертным, как все. Представ перед Богом, жалобу повторил и в ответ услышал: «Я тоже не я, я выдумал этот мир, как ты свои созданья, Шекспир мой, и один из призраков моего сна – ты, подобный мне, который суть все и никто» [2; 186]. Смысл множественен. Процитированная сентенция подвергалась философско-пантеистическому, богословскому, художественно-эстетическому толкованию. В аспекте заявленной проблемы двойничества Борхес, контаминируя эстетический и богословский уровень, снимает с «никто» уничижительный смысл отсутствия «самости», придавая ему уникальность величия.

В рассказе «Поиск Аверроэса» главное звено сюжета образуют два зеркальных отражения «поиска»: у Аверроэса смысла аристотелевских терминов «комедия», «трагедия»; у реального автора Борхеса – материала для описания ученого древности (XII в). Они контаминируются как «сюжет в сюжете» – Аверроэса мы видим в повествовании Борхеса.

Аверроэс представлен как знаменитый гениальный ученый-философ, переводчик трудов Аристотеля, умный проницательный

собеседник, чьи суждения опережают время. При всем этом в текст вводится мотив «слепоты». Аверроэс смотрит и не видит сути того, «что рядом лежит»: привычной игры детей, изображающих собой минарет, распевающего муэдзина, распростертого ниц паломника. Не «видит» потому, что в исламской религии, культуре издревле подвергнуто строжайшему запрету «удвоение» – изображение людей – его нет в восприятии исламиста XII в. Аверроэса, а когда ему рассказывают об увиденном в путешествии «странном представлении», оно воспринимается им как ненужное, и он утверждает превосходство традиционного рассказа.

Борхес также представлен «слепым» в своих «исканиях»: он-де вынужден резко оборвать описание Аверроэса. «Аверроэс, стремящийся вообразить, что такое драма, был не более смешон, чем я, стремившийся вообразить Аверроэса, не имея иного материала, кроме крох Ренана, Лейна и Асина Паласьоса» [1; 446]. Гротескное допущение необходимо Борхесу, чтобы подчеркнуть возможность в творчестве лакун, ошибок как следствия общего уровня культуры, знания, в которые творец включен и которыми во многом детерминирован. А творческий акт являет собой в итоге процесс обнаружения и этой подневольной связи, и одновременно подспудного и явного созревания «Я», «взросления» его: «Мой рассказ – отражение того человека, каким я был, пока его писал, и чтобы сочинить этот рассказ, я должен быть именно тем человеком, а для того, чтобы быть тем человеком, я должен был сочинить этот рассказ – и так до бесконечности» [1; 446].

Но скобочная последняя фраза рассказа возвращает читателя к неоднозначной авторской аксиологии: «В тот миг, когда я перестаю верить в него, Аверроэса, Аверроэс исчезает» [1; 446] – так заявлена пропущенная автором проблема значимости воображения, веры в его силу. Рассказ в целом о фатальной обреченности познания, интерпретации на разрыв с истиной в восприятии, что близко постмодерну. Борхес изменяет привычное представление об авторе как демиурге своего творения. В рассказ Борхес вносит существенное дополнение: творческий процесс формирует автора и демонстрирует его возможности.

* * *

Центральное понятие в эстетике Борхеса – текст. Оно появилось у него в 1952 г., когда семиотика только-только формировалась как наука, представляющая вселенную как мир

знаков. В рассказе «Цветок Колриджа» он цитирует несколько высказываний, уходящих своими корнями в пантеизм с его идеей единства всего Творящего духа. Это и суждение 1938 г. Поля Валери о необходимости упразднить историю литературы, заменив ее историей единого Духа, где не будет имен писателей; в 1844 г. Эмерсон записал: «Все книги на свете написаны, я бы сказал, одной рукой: они по сути так едины, словно составляют собрание сочинений одного странствующего и вездесущего автора»; двадцатью годами раньше Шелли все стихи мира рассматривал как «фрагменты одного бесконечного стихотворения, принадлежащего всем поэтам земли» [2; 16]. Эти положения Борхес изящно иллюстрирует случайным сходством сюжетной коллизии у трех авторов: Колриджа, Уэллса, Генри Джеймса (цветок, портрет из будущего или прошлого) и не случайным видением широкого пространства литературы, где древнее и безымянное открытие поколений влюбленных, для которых цветок – залог любви; где Джорж Мур и Джеймс Джойс, включавшие в свою прозу чужие страницы и пассажи; Уайльд, любивший дарить свои сюжеты друзьям. В итоге Борхес придает безличному искусству даже статус экуменического, но тут же противопоставляет ему столь же дерзкое утверждение, что вся литература может быть представлена в одном авторе. Таким писателем для него является Джойс.

Излюбленная метафора жизни, мира у Борхеса – книга, лабиринт. Она воплощена в рассказах «О культе книг», «Вавилонская библиотека», «Сад расходящихся тропок». Поскольку суть простейшего эстетического жеста по отношению к реальности – осознание, смыслопорождение, то в этом контексте закономерен афоризм Малларме, который цитирует Борхес: «Мир существует, чтобы войти в книгу». Это подкрепляется связью аналогичных суждений Гомера, писавшего, что «боги создают злоключения, дабы будущим поколениям было о чем петь»; Духа человечества, который смог представить священные книги, вбирающие весь мир, – Коран у мусульман, Библию у христиан, Каббалу у иудеев. Сам Борхес присоединяет к ним свое создание – без эталона богословской священности, но шедевр его искусства – книгу китайца Цюй-Пэна «Сад расходящихся тропок» в одноименном рассказе, где Борхесом метафорически реализуется концепция точечной траектории мира (из одной точки или в одну точку), и все это в книге Цюй-Пэна.

В рассказе «Вавилонская библиотека» мир представлен ею. Она одновременно величественна и устрашающа, трудно представима в своей грандиозности, беспредельности. Она заставляет вспомнить всемирность библиотеки Гессе из «Игры в

бисер» с ее «чистильщиками», «цензорами», лабиринтность библиотеки У. Эко в романе «Имя розы». Но главное у Борхеса – метафоричность описания мира. Библиотека в своем богатстве разнообразия, безграничности могла быть «только творением Бога» [1; 81]. Она включает все языковые структуры, все варианты, которые допускают двадцать пять орфографических символов, «но отнюдь не совершенную бессмыслицу» [1; 84]. Все, уже происходящее в библиотеке, – «рукотворно», совершается самим человеком: и готовность тысячелетия искать всеобъемлющую книгу; и радостное поклонение разным книгам, которые служат «Оправданием» смысла жизни и которые рождают кровавые схватки за них; это и уничтожение «инквизиторами» «вредных» книг и др. Библиотека-вселенная оборачивается к «искателям» «драгоценными томами» и особой незыблемостью. Но она являет людям непонятный им хаос, неиссякаемое разнообразие. Поскольку библиотека огромна, ущерб, нанесенный ей, для нее ничтожно мал, любая исчезнувшая книга может быть заменена сотнями тысяч копий, которые отличаются между собой лишь «буквою или запятой». Перед читателем метафора культуры, жизни.

В рассказе ценностно разграничены понятия «хаос» и «абсурд». Абсурд – творение человека, по Борхесу. Так, в повествовании, демонстрируя сложность библиотеки, многих предписаний ее парадоксальной апорией Зенона, он спрашивает читающего это: «уверен ли ты, что понимаешь мой язык?» [1; 85]. И рядом других примеров, где «на осмысленную строчку приходится тысяча бессмыслиц, груды словесного хлама и абракадабры» [1; 82], Борхес вводит понятие абсурда как выражение амнезии памяти человечества, ее провалов, ограниченных возможностей человека по отношению к безмерности богатства разнообразия во Вселенной.

* * *

Как субстанция текста занимают Борхеса архетипы. Он привержен к разному генезису их, но основным можно считать архетипы юнгианского типа в качестве коллективного бессознательного. Создание архетипов, по Борхесу, это и древний процесс, и едва нарождающийся. Последний представлен рассказами «Дворец», «Сон Колриджа». В 1797 г. во сне под влиянием только что прочитанного сообщения о строительстве в XIII в. дворца Кубла Хана, Колридж сочиняет изумительную поэму, но, проснувшись, вспомнил лишь небольшой фрагмент,

поражавший ценителей своим совершенством. Борхес подчеркивает поразительное – и поэма, и дворец были созданы под влиянием сна. Многие толкования этого Борхес заключает следующим образом: «Возможно, что еще неизвестный людям архетип, некий вечный образ… постепенно входит в мир; первым его проявлением был дворец, вторым – поэма» [2; 23].

Архетипическая сюжетика, вбирающая мироздание и современность, разнообразно представлена в рассказах «Четыре цикла», «Сюжет», «Диалог мертвых», в лекциях о «Божественной комедии» Данте. Как всегда, Борхес обнаруживает глубокое знание трудов мифологов: Н. Фрая, У. Слокховера, К. Леви-Стросса, Дж. Фрейзера. Элементы фундаментальных линий строго структурируются, сохраняя свои основы в возможных семантических вариантах. В «четырех циклах» представлены центральные сюжеты с дополнениями по отношению к прежним лакунам, недоговоренностям или просто инвариантам «другого, но прежнего» сюжетного звена. Так, первая история «об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои» имеет частное обогащение двумя легендами о Елене (она-де была прекрасным облаком, видением; судьба Трои была решена, когда Парис воспылал к ней страстью…). Вторая история – о приключениях и возвращении. Здесь сюжет зеркально дублируется: Улисс, наконец приплывший к Итаке, и северные боги после битв, вернувшиеся к красоте родной земли, ищущие в траве шахматные фигурки. Третья история – о поиске: Ясон, плывущий за золотым руном, – в итоге в тексте семь вариантов, но не все они кончаются удачей. Четвертая история – о самоубийстве Бога: Атиса, Одина, Христа. При всем различии – смысл их одинаков – в глубинных истоках это добровольная смерть. Эти истории повторяются вновь и вновь. Головокружительная вязь различных сфер жизни под пером Борхеса обнаруживает удивительное сопряжение близкого и далекого, богатство похожести разного. Возникает ощущение, что все, многократно повторенное, на наших глазах превращается в архетип, «вытягивая» из пространства культуры общечеловеческие судьбы одной фразой, поступком. Так, миг ужаса Ю. Цезаря, увидевшего среди убийц Марка Брута, породил «обреченную» фразу: «И ты, сын мой!» То же – девятнадцать веков спустя с гаучо, узнавшим в той же ситуации пасынка: «Ну и ну, парень!» По сути изменилась лишь интонация слов. В «Диалоге мертвых» представлены два архетипа, укореняющихся на всем пространстве Истории: один – героя, который боролся и будет бороться в будущем за всенародные интересы (Кирога), другой – тирана, злодея, посылающего на гибель многих во имя

тщеславного самолюбия (Росас). Он тоже чувствует себя размноженным голосами из будущего.

Особое место в поэтике Борхеса занимают образы, чья структура вбирает пластический облик реальности, легко переходя в символ или аллегорию и при этом мистифицируется, превращаясь то ли в архетип, многое беря от его повторяемости, то ли в миф.

Так, в «Божественной комедии» Данте и поэме Аттара «Мантик ат Тайр» почти зеркально повторяются фантастические птицы: Симург – «тот бог был птицей птиц: как в зеркале глубоком роились птицы в нем, вмещаемые Богом», и Орел (у Данте), состоящий из душ тех, «кто всех остальных во славе превзошли» [2; 417–418]. По Борхесу, это художественное чудо повтора, формирующее миф.

Оригинальное воплощение получает в творчестве Борхеса его излюбленный образ тигра. Он вырастает из детских впечатлений, превращается в фантом, обрастает десятками отражений в поэзии, прозе других, становится двойником пантеры, несет на шкуре письмена Бога, географическую карту, является единством зла и красоты, предельной черты в злобе и отваге. Этот образ звучит в названии сборника «Золото тигра», в «Письменах бога», «Синих тиграх», стихотворениях «Другой тигр», «Симон Карвахаль» и др.

* * *

Борхеса всю жизнь интересовала философская проблематика времени и пространства. Она нашла отражение в теоретических трудах и множестве рассказов и стихов. «Новое опровержение времени» – борхесовская квинтэссенция идеалистических представлений в познании. Они представляются ему интересными по двум причинам: 1) «чтобы читатель почувствовал, как зыбок мир мысли»; 2) как возможность «сделать неизбежные выводы из их посылок» применительно к собственной концепции времени [2; 143]. Борхес демонстрирует богатство эквилибристики в мыслях идеалистов и вводит по аналогии их структурам свои аргументы из текста М. Твена, сна Чжуанцзы (где тот не может провести грань: когда он Чжуанцзы, когда мотылек); из своего рассказа «Чувство смерти», с тем чтобы «на поле» идеалистов показать ложность их гносеологических положений, но увидеть «проблеск» к концепции времени в своем творчестве. «Юм отрицал абсолютное пространство <…>; я – единое время, связующее все события в одну цепь» [2; 144].

Мысль Борхеса включает множество эвентуальных перспектив видения, подчас прямо противоположных акцентов смысла в зависимости от меняющейся фокализации.

В рассказах «остановка» времени – вечность осмысливается не только как дар жизни, но и как подобие смерти, коль время недвижно. Поэтому не случайно название рассказа «Чувство смерти» [2; 148], а в «Бессмертном» дается фантастическое видение крушения человека в мертвом времени тысячелетнего бессмертия: нет импульсов для развития, движения (у одного на груди птица свила гнездо); Гомер почти утратил память; время превратилось в пустоту пространства. Жизнь и бесконечность вечности на конкретном бытовом уровне противопоставлены: Гомер в своем тысячелетнем бессмертии втиснут в неподвижное небытие, как букашка в янтарь, а его «Одиссея» жива. А коль жива, она может меняться во времени, повторяясь, становясь то Синбадом-мореходом, то джойсовским Улиссом.

Время настоящего – главное: в нем мы живем. Под влиянием Шопенгауэра Борхес представляет его как точку между прошлым и будущим в непрерывно вращающемся круге: нисходящая дуга – прошлое, восходящая – будущее, но над ними, где они достигают касательной, царит точка. Все из нее исходит, все к ней возвращается. Органом, животворящим все времена, является сознание человека.

«Точечную» концепцию времени Борхес великолепно реализует в лучших рассказах «Сад расходящихся тропок», «Фюнес, чудо памяти». В первом точкой средоточения всего является «миг» из настоящего в жизни разведчика Ю-Цуна, – побег к месту, откуда он сможет передать необходимый сигнал шефу. – «Единственное, что происходит на самом деле, – это происходящее со мной». «Века проходят за веками, но лишь в настоящем что-то действительно свершается» [1; 320].

В структуре рассказа это «настоящее» формирует событийно-фабульную (диегетическую) линию рассказа в ее хроникально-временном реальном выражении: у Ю-Цуна в распоряжении 40 минут, течение которых реализуется его поступками: поездкой в поезде до встречи со Стивеном Альбером – известным китаистом, разговором с ним о книге «Сад расходящихся тропок» прадеда Ю-Цуна, убийством Альбера, ибо его фамилия – ключ для шифрованного сообщения шефу разведки.

Но эта линия ризомно переплетается множеством отступлений – воспоминаний Ю-Цуна, в которых многообразно осмысливается время. В повествовании Ю-Цуна – паутина временных переплетений из настоящего в будущее и прошлое и постоянного их снования туда и обратно. Из настоящего в

будущее формирование плана действий – исполнитель самого чудовищного замысла должен вообразить, что уже осуществил его, должен сделать свое будущее непреложным, как прошлое [1; 322]. Из настоящего в прошлое – воспоминания о детстве, прадеде Цюй-Пэне, представление о том, что уже предпринял его преследователь Мэдден; в настоящее из будущего – сообщение об убийстве Альбера: «Выстрел услышат далеко». Это лабиринт времен дублируется лабиринтом (но на более высоком метафизическом уровне) в повествовании Альбера, его комментариях к книге Цюй-Пэна «Сад расходящихся тропок», – притче о времени. В них проступают отзвук эйнштейновской теории, отрицающей Ньютона и Шопенгауэра с их верой в единое, последовательное, абсолютное время, утверждающей «головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен» [1; 328]. «Развилки» во временных рядах, множащие все новое и новые ответвления, порождают картину лабиринтности мира. «Сад расходящихся тропок» – художественная реализация его.

Дублируются не только временные, пространственные структуры книги Цюй-Пэна и жизни Ю-Цуна, но возможные двойственные судьбы персонажей в мире книги и в реальной жизни: в одной «развилке» Альбер для Ю-Цуна глубокопочитаем не меньше Гете, по другой – выдуман как враг. И сам Ю-Цун воплощает две противоположных линии: принадлежность к древнему аристократическому роду, его культуре и позорное настоящее шпиона. Единство соотношений всех линий в рассказе – шедевр мастерства Борхеса. На глазах читателя метафизические идеи о пространстве и времени манифестируются самой структурой рассказа.

Метадиегез нарратива включает в себя и яркую характеристику главных персонажей, поданную не традиционно, а многоступенчатым приемом «отражения отражений»: облик Цюй-Пэна, автора книги «Сад расходящихся тропок», слагается: 1) из высокопоставленного, глубоко почитаемого правителя, вдруг неожиданно покинувшего свой пост; 2) маски создателя сада и лабиринта; 3) ошибающейся молвы о нем как неудачнике; 4) гениальности автора, создавшего книгу – лабиринт – философскую притчу о времени, мире. Стивен Альбер – отражение Цюй-Пэна: та же гениальность, тот же преданный долгий бескорыстный труд; скрытая одним тайна без озабоченности своим «Я» раскрыта другим; Цюй-Пэн ушел из жизни, Альбер вернул его жизнь, подарив ему известность. Сюжетом в книге (в подтексте) является видение Ю-Цуна себя в зеркале отражений Цюй-Пэна и Стивена. Он, решивший убить

человека, чтобы внушить шефу, что он, Ю-Цун, что-то стоит, вынужден признать свою никчемность по всем моральным параметрам: прежний стыд за «бесплодие»-де своего прадеда, уязвленное самолюбие – генератор низменного выбора в жизни (шпион) и убийства человека, которого он считал равным Гете – Альбера и которого не только убил, но и предал. Об этом он осознал просто: «никому не узнать, как неизбывна моя боль и усталость».

В рассказе «Фюнес, чудо памяти» Борхес опробует идею гиперболизированной бесконечности и ничего не упускающей подробности, реализируемых изощренным сознанием. Используется Борхесом трафаретный, «снижающий» повествование прием: обыкновенный персонаж упал случайно – и очнулся сверхчеловеком – он видел и чувствовал в мельчайших деталях «все и вся». Паратаксис этих способностей как бы «боковым зрением» повествователя включает замечание об отличии их от возможностей обыкновенного человека. «Мы с одного взгляда видим три рюмки на столе, Фюнес видел все лозы, листья и ягоды на виноградном кусте. Он знал формы южных облаков на рассвете тридцатого апреля тысяча восемьсот восемьдесят второго года и мог мысленно сравнить их с прожилками на книжных листах из испанской бумажной массы, на которые глянул раз…» (и т. д.!).

Повествование одновременно включает восхищение, удивление и неприятие. Последнее в деталях, важных для внимания читателя: абсурдной ненужности многих познаний Иринео, отринутости от людей и в образе жизни (одиночество в полной темноте комнаты), и в том языке, который он избрал по своему усмотрению и который не нужен людям; и мыслит он патологически – не способен к обобщениям, абстрактным понятиям, без чего он просто беспомощно «тонет» в подробностях.

Очерк «Отрывок о Джойсе» Борхес начинает с упоминания об Иринео Фюнесе, заканчивая его характеристику словами: «Можно видеть в загадочном бедняге из моего рассказа зародыш сверхчеловека, этакого маленького Заратустру из пригорода, но одно бесспорно: он чудовищен» [3; 480]. Тем самым он адресует подобный упрек Джойсу, чья гениальная безбрежность – четыреста тысяч слов в «Улиссе», неимоверная сложность «Поминок по Финнегану», уникальная изощренность всеобъемлющей памяти автора нарушают, по Борхесу, границы дозволенного в любом сообщении, тем более границы эстетического – возможности для читателей представлять и понимать написанное. В остальном Джойс для него – целая

литература, гениальный мастер эпизодов, виртуоз художественных стилей.

Время вечности в обозримой для человеческого сознания форме многократно представлено во многих рассказах с манифестацией тех «точек»-мигов, когда оно возникает в художественном произведении, становясь бесконечным. Рассказ «Тайное чудо» – образец игры Борхеса со временем, с вечностью в том числе. Есть в нем конкретное реальное время – события марта 1936 г., в жизни Яромира Хладика до 29 марта 1936 г., когда он утром в девять часов две минуты был расстрелян по приказу немца как якобы крупный ученый-проиудей в назидание другим.

Главное в рассказе – изображение сложных отношений между конкретным временем и его восприятием сознанием человека в сложном, исполненном драматизма мире. Эпиграф, взятый из Корана, предвосхищает главную суть изображенного в рассказе: «И умертвил его Аллах на сто лет, потом воскресил. Он сказал: «Сколько ты пробыл?». Тот сказал: «Пробыл я день или часть дня» [Коран 2; 261, 1; 358]. Не случайно название главного труда Хладика «Оправдание вечности» (в издании 1984 г. – ошибка переводчика – «Опровержение вечности» [2; 112]).

В сознании Хладика ожидаемый расстрел совершался сотни раз, столь же многократно менялись в воображении и места, где это происходило. Видение своей гибели вызывает в памяти начало жизни, все прошлое. И этот круг многократен. Структура незавершенной пьесы Хладика «Враги» – так же вбирает бесконечность в круговращениях, повторах. Многочисленные сны, видения также призваны вырвать нарратив из пространства конкретной реальности в вечность (сон о двух враждующих кланах, играющих в шахматы из поколения в поколение). Самое глубокое желание Хладика – иметь бы год для оправдания своей жизни совершенством пьесы. В рассказе несколько чудес. Первое: каким-то случайным наитием Хладик нажал маленькую букву, в которой Бог, а она была на одной из страниц одного из четырехсот тысяч томов, и услышал «всепроникающий голос»: «Тебе дано время на твою работу» [1; 362]. Второе чудо из «оправдания вечности»: во время процедуры расстрела вдруг исчез конкретный миг происходящего, все замерло: капля дождя, текущая с виска Хладика, остановилась; замер взмах руки для приказа нацелившим ружья солдатам; ничто не шелохнулось, тень летевшей пчелы замерла на камне: время остановилось, – это вечность. Хладик смог закончить пьесу. Поставил точку. Раздались выстрелы.

И. Тертерян в «Тайном чуде», как в «Юге», увидела

реминисценцию из новеллы Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей», где как реальность изображены бредовые видения умирающего. Но, вероятно, Борхесу ближе философские идеи, которые ему интересны как источник реальности для воображения, фантазии. Эйнштейновская теория об относительности времени, о зависимости протяженности времени от факторов жизнедеятельности могла стать для него импульсом вдохновения. У Т. Манна в «Волшебной горе» громадный пассаж на эту тему, Борхес же воплотил это в одном абзаце.

Особые акценты у Борхеса в концепции пространства и времени, где уже на первое место выдвигается пространство. Его классика – рассказы «Алеф», «Заир». Как всегда, фантастические допущения ему необходимы, и часто они имеют реальные основания. В рассказе «Алеф» два смысловых центра, которые накладываются друг на друга во имя понимания характера их соотношения читателем, долженствующим подняться до авторского замысла. О первом очень хорошо сказал Б. Дубин. Линия Борхес – Беатрис (Беатриче!) несет в себе «несостоявшуюся встречу» с Беатрис «редкой откровенности и силы» [1; 26]. Беатрис – «амок» его жизни, неотступной боли и любви. В полуобмороке у гроба, как в молитве, лишь имя поклонения: «Беатрис, Беатрис Элена, Беатрис Элена Витербо, моя любимая Беатрис, навсегда утраченная Беатрис, это я, Борхес» [1; 487]. Как сиротливо звучит в этом ряду «это я, Борхес!». Беатрис – средоточие всего для него (Алеф!), Борхес – немота смирения перед границей невозможного. Никаких притязаний. Только официальный обряд визита в день рождения Беатрис. Так неброско формируется в рассказе экран, на котором получат яркий оценочный свет другие эпизоды рассказа.

Второй смысловой центр связан с линией Алефа. Алеф подается как одна из точек пространства, в которой все прочие точки – «место, в котором не смешиваясь, находятся все места земного шара» [1; 486]. Эта «точечная концепция» пространства представлена в тексте во множестве «зеркальных отражений», созданных человечеством, – «наименований какой-то другой точки, где сходятся все точки» [1; 491]. Это эн-соф – первая буква в алфавите Каббалы, которая обозначает безграничную, чистую божественность; символ трансфинитных множеств; многочисленные свидетельства о зеркалах, копьях, оптических приборах, птицах, сферах, в которых отражается вся вселенная. Все это подано в тоне удивления перед богатством воображения, фантазии человечества.

В тексте есть два «фальшивых» Алефа, и оба они поданы с разной мерой иронии, но одинаковым неприятием. Один «Алеф»

Карлоса Архетино – это поэма, которая должна отразить весь мир; другой навязан герою повествователем в подвале дома Архетино. Все концентрируются вокруг их субъективного «я». – Не случаен эпиграф из Гамлета: «О боже, я бы смог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства» [1; 479]. Это подвергается проверке в борхесовском тексте. Прежде всего снижается смехом безмерность притязаний, возможность их реализации при наличии беспредельного множества разнообразия, непредставимости вечности (об этом второй эпиграф). Поэма Архетино сопоставляется с «грандиозным, но все же имеющим границы стихотворным опусом – топографической эпопеей некоего Дрейтона с той разницей, что она имеет беспредельный замысел – он собирался объять стихами весь земной шар: в 1941 г. он уже управился с несколькими гектарами штата Квинсленд, более чем с километром течения Оби… с турецкими банями вблизи одного пляжа в Брайтоне»… [1; 483], расширив до беспредела возможности какофонии и хаоса.

«Алеф» повествователя явлен громадным паратаксисом – набором поражающих сцен. Они возникли под влиянием «псевдоконьяка»: шарик размером 2–3 см вмещал в себя «всех муравьев, сколько их есть на земле, густо населенное море, свое лицо и свои внутренности. Алеф, и со всех точек Алеф, и в Алефе земной шар, и в земном шаре Алеф, и в Алефе опять земной шар…», «чьим местом завладели люди, хотя ни один человек его не видел: непостижимую вселенную» [1; 490]. Повествователь заплакал: «я почувствовал бесконечное преклонение, бесконечную жалость, – первое перед бесконечностью вселенной, второе – перед небесконечными возможностями человека». При этом автор видит уязвимость возможности «увидеть все», будь она осуществленной – тогда человек утратит счастье удивления при встрече с незнакомыми явлениями, его жизнь будет бедна.

В тексте Борхеса все проблемы разрешаются на пространстве человеческой жизни в границах высокого вызова человеческой судьбы, всегда, по Борхесу, предлагающей опору в героизме стоиков. В этом смысл сопоставляемых частей в «Алефе» – конкретно-реальных и философских. Своеобразным уточнением является рассказ «Заир» – где угадывается вариант «Алефа». Это монета, которая становится для человека всем, не позволяя ему ни на минуту от нее отвлечься.

Акцентируется предельная отринутость от жизни. Это какой-то въедливый актант, демонический фантом, могучий и трудно избавимый. Борхес любит инкорпорировать в текст смысловые ключи. Им является вставная новелла – переложение мифа о Фафнире из скандинавского эпоса о Нибелунгах. Главный эффект

– в приеме «подмены», неожиданном для читателя – переход от человеческого облика к Змею, хранящему золото. И рассказ в целом будет представлять перечень «подмен»; зеркальных отражений, двойничества, близнячных повторов. «Заир» предстает как «Протей, еще более изменчивый, чем Протей с острова Фарос».

Зеркальная по отношению к Фафниру подмена у Теодолины: полноценную жизнь она заменила погоней за модой. «Заир» – арабская монета, но в экономике по законам платоновского обобщения она превратилась в символ денег, где внешний облик уже не важен. На пространстве Истории Заир-монета может явить себя как рок, судьба, изменяя события, жизнь человека. Борхес дает каскад зеркальных отражений этого в мировой культуре: 30 сребреников Иуды, золотая унция Ахавы, невозвратимый флорин Леопольда Блума, луидор, который выдал беглеца Людовика XVI, поскольку «именно он был отчеканен на этом луидоре», и т. д. [1; 449]. И читатель должен вспомнить фабульную коллизию, в которой «Заир» главенствует.

На метафизическом уровне, по сути, не особенно отвлекаясь от реального опыта, повествователь провозглашает монету «символом свободы воли»: «нет на свете вещи менее материальной, нежели деньги, ибо любая монета на деле представляет целый набор всевозможных вариантов будущего… это время, в котором они могут стать загородной поездкой, или музыкой Брамса, или чашкой кофе» [1; 450].

На онтологическом уровне представлены общие, закономерные пути включения любого явления (даже этого «невыносимого Заира») в мироздание. Монета «Заир» лишь «точка», импульс для дальнейшего пути в жизнь, где законы сцепления причин и следствий охватывают весь мир. Борхес опирается на Теннисона, сказавшего, что если бы нам удалось понять хотя бы один цветок, мы бы узнали, кто мы и что собой представляет весь мир. Быть может, он хотел сказать, что нет события, каким бы ничтожным оно не выглядело, которое бы не заключало в себе истории всего мира со всей ее бесконечной цепью причин и следствий [1; 454].

На экзистенциальном уровне жизненной конкретики бытия все завершающей точкой предстает Заир – символ смерти, от которой никуда не уйдешь. Линия – смерть Теодолины, ее сестры, приближающийся конец жизни повествователя конкретно манифестирует это. Но смерть – это уже пространство вечности. И коль оно беспредельно и трудно представимо, то возможно гипотетическое суждение, что «там, за монетой, и находится Бог» [1; 455]. Тем более что Заир еще и нечто неведомое – «это тень

Розы и воздушного покрова» [1; 455].

Таким образом многократно «проиграв» диаметрально противоположные свойства Заира – сосредоточенность на себе одном и протезм его превращений, – Борхес в итоге подчеркивает упоительное разнообразие, прелесть самой жизни, опасность какой бы то ни было узости в ней.

* * *

Особую группу рассказов составляют мифологические сюжеты из мировой литературы и религиозных источников. Они многочисленны: «Дом Астерия», «Круги развалин», «Три версии предательства Иуды», «Евангелие от Марка», «Письмена Бога» и др. Поскольку мифологические сюжеты или их отдельные звенья легко узнаваемы читателем, основное внимание Борхеса отдано необычности своей интерпретации. Основное в авторской стратегии – эффект неожиданности, удивления для читателя. Поэтому игра нарративными приемами в этих рассказах достигает искусной изощренности и целенаправленности. Основа борхесовской интенции – путь героя (читателя) к себе (пониманию смысла). Так, название рассказа «Дом Астерия» сразу воспринимается необычно: для подготовленного читателя – почему каменный лабиринт для Звездного назван домом? Для неискушенного – дом – это уют для царского сына (эпиграф!). «Персонажное» повествование прямо вводит самого обитателя. Удивление возрастает – это не дом, но сколько гордости у Астерия: никакой мебели, двери (число их бесконечно!) открыты настежь для людей и зверей; он утверждает, что он не узник, но из сказанного ясно, что это добровольный узник – ему приемлемо лишь одиночество. Таким образом, автор ставит читателя в необходимость осознания новой для него «нечитанной» ситуации – видению лабиринта.

Последующее акториальное повествование подается «по Конраду», которого Борхес боготворил как первоклассного романиста, – самовосхваление персонажа звучит объективно как разоблачение. Перед читателем картина самоупоения своей избранностью, высокомерием: людей он презирает («лица плоские, как ладонь»). «Я не могу смешаться с чернью», «Дело в том, что я неповторим» [1; 424]. Перечисляемые им радости, удовольствия обнажают его полную опустошенность («Как баран, ношусь по галереям»; игра с другим – это игра с самим собой). Он на грани безумия от утраты объективных координат: «Возможно, звезды и солнце, и этот огромный дом созданы мной» [1; 425].

Акториальное повествование значимо прервано вторжением нескольких слов одной из жертв о скором приходе и для него, Астерия, освободителя-мстителя, что вызывает неожиданное поведение Астерия – нетерпеливость по отношению к его приходу и отвращение к своему дому, его безграничному простору: «Хорошо бы он отвел меня куда-нибудь, где меньше галерей и меньше дверей» [1; 426]. Фабула рассказа, по сути, завершена.

Поэтому резким приемом разрыва, с эффектом начала нового повествования, авторского, вводится в него прямая речь Тесея-убийцы, удивляющегося поведению Астерия: «Поверишь ли, Ариадна, минотавр почти не сопротивлялся!». «Удивление» в авторском нарративе усиливает финальную точку рассказа – гибель не названного по имени Астерия.

Таким образом, фабульный каркас мифа о минотавре Борхес существенно изменил, оставив в стороне многое, в том числе и генеалогию персонажа. Он создал притчу о существе, слепо исполнявшем навязанную ему роль, не знающем, кто он на самом деле как личность, но в конце концов осознавшем свое одиночество и преступность убийства жертв. В авторской аксиологии – неприятие кровопролития: последняя фраза – единственная аукториальная, венчающая все: «Утреннее солнце играло на бронзовом мече. На нем уже не осталось крови». – «Звездный» был почтен светом Солнца (верховно!) на окровавленном мече. Убийцы – Тесей и Ариадна – брат и сестра по крови.

Семантический посыл названия рассказа «Круги развалин» при первоначальном восприятии может звучать чисто топографически. Но первая же фраза – дважды повторенная «никто не видел»…, никто не видел в литой темноте»…» вводит по контрасту фокализацию всевидящего, всезнающего автора, где в нарративе с самого начала значим предельно обобщенный зрительный ряд сцен, а закадровый голос повествователя создает дистанцию, возвышаясь над безымянным персонажем. Но это лишь в первой части рассказа. Затем авторский нарратив, отодвигаясь, замещается персонажным видением. Именно с ним связаны центральные эпизоды о «сотворении» человека. Мифы об этом множественны и вариативны: из слова, глины, маиса и т. д. У Борхеса есть реминисценции из многих источников: Каббалы – Адам Кадман из красной глины, чьи эманации в каждом из людей; библии – Адам, который по одной из версий был сродни огню; роман Майринка «Голем» (голем – человек из глины). Но на передний план он выдвигает собственные акценты интерпретации. Не случайна первая попытка «неудавшаяся», но она крепко «держит» авторские смысловые перспективы: главные

из них – ввести в пространство и время «сотворения» громадный масштаб. Первые люди жреца из многих снов. Возникает зрительный образ круглого амфитеатра, теряющегося в бесконечной дали, с тысячами учеников в нем. Но никто из них не отвечает требованиям совершенства, и жрец стирает их. Но грандиозный миражный образ тысячеликого множества не исчезает из памяти читателя. Он внедряет в его сознание излюбленные борхесовские мотивы – «жизнь-сон», и каждый из нас, все мы – сны других людей. В структуре рассказа это первое важное напоминание о «сновиденности» человека.

Второе – когда он создал человека из увиденного во сне сердца, когда ему потребовалась «тысяча и одна ночь», чтобы вдохнуть в него свою душу и ввести в жизнь. Он его создал сродни Огню, но знал, что это сновиденный призрак, не человек, и боялся, как бы сын не догадался об этом.

И третье финальное повторение: сам жрец, решая в огне пожара закончить свою жизнь, вдруг чувствует себя обласканным огнем и понимает «с облегчением и покорностью, что и сам лишь призрак, снящийся другому» [1; 300]. Повествование о «сотворении» человека вбирает эпизоды кругами, каждый из которых заканчивается одним и тем же заключением: человек – призрак, сон других людей. В рассказе три таких круга, «разваливающих» обычное представление о человеке. Так и должно пониматься название рассказа «Круги развалин».

Но богатый смысл рассказа не исчерпывается этим. Три суждения с точки зрения жреца дополняются авторской аксиологией, выраженной имплицитно композицией рассказа и, как всегда у Борхеса, деталями, задвинутыми вбок, но все равно «торчащими» напоказ в любом дискурсе. В рассказе это все, что связано с подвижничеством жреца: истощение физическое, устремленность к цели вопреки поражению, «тысяча и одна ночь» творчества, миссия жизни, длящегося дела – все это в конечном итоге на передний план выдвигает идею вечности Человека: он сродни богу Огня, служит Огню творчества и не боится Огня (метафоры, укорененные в культуре с античности).

«Три версии предательства Иуды» – одно из наиболее сложных произведений Борхеса. Перед ним стояла трудная задача – показать человека «исключительной интеллектуальной страстности», готового на высшую кару ради Истины, и при этом избегнуть малейшего упрека в нарушении конфессиональных святынь, ибо его персонаж – священник, опровергающий главную каноническую идею христианства. Слово Рунеберга опосредовано в авторском нарративе семантическими знаками: «безрассудные книги», «экстравагантный финал», «умопомрачительные

рассуждения», равно как и в самом начале, так и в конце, в заключительной фразе однозначно определяется его место среди ересиологов.

Однако не все так просто. Предмет внимания Борхеса не столько сущность богословских контроверз Рунеберга, сколько структура, природа интеллекта, та «въедливость» человеческого разума, которая граничит с зацикленностью, и те пропасти, в которые он может осознанно или нет низвергнуться.

Рунеберг в самом начале, верно увидев не объясненную в Библии деталь (не было необходимости публично выдавать Иисуса, ибо он не скрывал своего имени), сразу уверовал в то, что «не одно дело, но все дела, приписываемые традицией Иуде Искариоту, – это ложь» [1; 305]. Рунеберг выстраивает с изощренной железной логикой казуистики сложные эзотерические доказательства из богословия, метафизики, морали. С каждым разом они все искуснее, становясь в итоге геркулесовыми столбами – это-де не Иисус Христос, а Иуда был избран Богом во спасители.

Рассказ в целом – об опасности рационалистической зацикленности на одной тезе, об увлеченности, ничем не корректируемой – ни реалиями, ни самоконтролем, что приводит человека к неизбежным ошибкам. Об этом же у Борхеса детективный рассказ «Смерть и буссоль», где увлеченность симметрией гипотезы, основанной на числовом выражении Тетраграмматона, приводит умного сыщика Леннорта к гибельному поражению. Борхесовский прием «опрокидывания тележки» по отношению к высокому интеллекту с подобным изъяном использовал У. Эко в романе «Имя розы»: его проницательнейший Вильгельм Баскервильский одно время идет «через последовательность заведомых ошибок», приняв за непреложность происходящих убийств количество трубных гласов апокалипсиса.

Рассказ «Евангелие от Марка» интересен структурой «сюжета в сюжете». Традиционный модус повествования с точки зрения всезнающего автора является, казалось бы определяющим, он четко выдержан в границах событий в жизни студента Эспиноса, приехавшего погостить в имение уехавшего брата. Из-за наводнения он оказался отрезан от окружающего мира вместе с семьей управляющего имением. Коротая время, он читает им «Евангелие от Марка».

Но главная линия рассказа, связанная с библейской судьбой Эспиносы, вначале прочеркивается пунктирно и лишь постепенно, как сквозь полупрозрачную пелену, укрупняются знаковые детали, чтобы быть явленными в прямой финальной сцене. В

последовательности они звучат так: возраст Эспиносы 33 года, отпустил бороду и подолгу смотрит в зеркало; поклонение ему всей семьи Гитри, благоговейное внимание к притчам; дочь Гитри в функции Магдалины; плевки, оскорбления, как в Библии перед распятием.

Этот текст предстает как образец кумулятивного сюжета. По определению Н. Д. Тамарченко, кумулятивный сюжет присоединяет «однородные элементы до определенного предела, за которым следует катастрофа». В нем огромную роль играет случай. В рассказе Борхеса таким «случаем» является неожиданное для Эспиноса ночное появление обнаженной девушки; для членов семьи, видимо, – ее падение.

Повествование балансирует между комизмом и трагичностью. Комизм – в интерпретациях семьей Гитри «готовых», – известных читателям блоков смысла, выраженных в формах, близких к пародии (боготворя Эспиносу, подбирают за ним и крошки). Главный персонаж – не трикстер, но весьма странен. Он напоминает архетип безвольного простака, панически боящегося событий в своей жизни. Комична пермутация двух миров: мира книги и реальности. Трагичность – в неосознании ее; в кондовой незыблемости жизненного уклада; в том личном интересе, который затушевывает чудовищность содеянного. («Спасутся ли те, кто его распинал? Правда ли, что Христос принял смерть, чтобы спасти род человеческий?» Видимо, думали лишь об искуплении своих грехов.) Трагичность смирения Эспиносы перед распятием проистекает из его усложненного восприятия нравственных категорий, причем всегда с изрядной долей преувеличения, домысла. Читатель узнает, что никогда «споры не привлекали его, предпочитавшего думать, что прав не он, а собеседник» [2; 245]. Ночной случай с девушкой – для него чудовищное нарушение нормы жизни, вторжение в чужой уклад, за что должна последовать неминуемая кара. Поставленные в тексте рядом: «Девушка плакала. Эспиноса понял, что ждет его за дверью» [2; 247] звучат в этом ключе.

Таким образом, главное в рассказе – неадекватность восприятия явлений: с одной стороны, в силу темноты, невежества людей, с другой – из-за неоправданного усложнения происходящего. Сам Борхес был не совсем удовлетворен финалом: «Мне бы хотелось переписать рассказ… не помню, насколько из текста понятно, – что герой умирает добровольно. Он сообщник тех, кто его распинает» [3; 442].

В рассказе «Письмена Бога» Борхес обратился к памятнику культуры майи «Пополь-Вух», где он нашел краткое упоминание о правителе и верховном жреце Тсинакане, который врагом был

заточен в темницу.

Литература о «заточении» имеет давнюю традицию и выверенную структуру сюжета – классика ее «Граф Монте-Кристо» Дюма. Борхес в своем рассказе оставил лишь некоторые сегменты прасюжета: содеянную врагом несправедливость, ужас темницы, страдания узника, остальные конструкты – побег, победа над врагом, жизненный путь на свободе существенно изменены. Они перенесены из сферы фабульно-событийной (диегетической, по терминологии Ж. Женетта) в область духовно-философского сознания. В силу этого мотивы «побега», «победы», «тьмы-света» приобретают другой, иносказательный смысл метафоры. Пространство темницы объективно остается прежним, но сознанием Тсинакан в мироздании горд своим положением. Акториальное повествование ризомно – со многими ответвлениями: сон, различные рассуждения, свободное перемещение из одной области в другую. В силу этого персонажное повествование становится метадиегезисом с его функцией создания эпически-масштабных координат текста, равно как и для «самоощущения» дискурса – обнажается сам процесс его. Таким образом происходит перекодировка традиционного сюжета «заточения» в философскую притчу о месте человека в мироздании.

В рассказе многое инспирировано восточной философией («одно во всем и все в одном»), но главным образом, идеями каббалы, где акцентируется нерасторжимость части и целого в соотношении алфавита и мира: «Слово, буква могут разом – не поочередно выразить все». – «Ни один из произнесенных им звуков не может быть менее значительным, чем вся вселенная или по крайней мере вся совокупность времен» [1; 458]. Так каббалистически мыслит Тсинакан. Отсюда в рассказе центральный сюжет – поиски Тсинаканом всемогущего слова Бога как пути спасения из темницы.

Вначале он был на ложном пути – искал нечто нетленное, что достойно быть вечным посланием Бога, а оно оказалось на шкуре тигра и могло оказаться на любом живом объекте, который тоже в вечной протяженности круга перевоплощений. Мир – это нерасторжимая цепь, связующая все явления по бесконечному ряду причин и следствий: «сказать «тигр» – значит вспомнить о тиграх, его породивших, об оленях, которых он пожирал, о траве, которой питались олени, о земле, что была матерью травы…» [1; 458]. Чувство одиночества, затворничества у Тсинакана исчезает. Обладая письменами Бога, он мог бы стать всемогущим, быть в боге, Богом, а это означает превратиться в «Никто» (см. очерки «Об одном имени», «Все и никто»), забыть о том, что он Тсинакан.

И он не произносит слов Бога. Рассказ Борхеса утверждает величайшую значимость неповторимой индивидуальности человека. В рассказе читатель должен увидеть шесть структурно одинаковых мини-сюжетов «перемены – перетекания», чтобы в финале понять, что нетленное слово Бога в сердце человека.

В финале «Никто» теряет теологическую семантику, обретая жизненную полнокровность всех простых смертных – бесчисленных, бесконечно размножающихся на своем пути песчинок (сон). Получает эпический размах мотив пути и укорененности в нем каждого отдельного человека: «Путь, на который ты вступил, нескончаем» [1; 459] – это путь всего человечества. Этим рассказом Борхес выразил свое отношение к концепции персонализма в мировой культуре, солидаризируясь с романтизмом («человек – это макрокосмос»), полемизируя с эгоцентризмом индивидуализма в экзистенциализме. Парадигма «человек и мир» сохраняется в большинстве рассказов. Структурно они делятся на два уровня: в одном – мировая координата – «горизонталь», где в конкретном регистре дается референция обычной частной жизни в ее четкой пространственно-временной локализованности; и второй – «вертикаль», где приемами метадиегезиса создается регистр обобщения, «абстракции», превращающий героя в архетип, а пространственно-временные координаты – во вселенную.

Эмблематичным в этом плане является рассказ «Ундр». Краткое вступление в нем обозначает три временных точки дискурса (XI в. – жизнь дикого племени; XVI в. – книга о нем как источник; XX в. – свидетельство путешественника). В совокупности с авторской репрезентацией всего этого создается масштабное темпоральное поле текста. Сюжет отсылает к традиции приключенческого модуса, но предельно сжат и редуцирован: безымянный путешественник нашел племя, которое заинтересовало его тем, что песни у них из одного слова; он чудом избежал смерти; после длительных странствий вернулся к ним. Поверх этой краткой фабулы формируется другой уровень текста с мотивами жизни – смерти, рая – ада, добра – зла.

Поэтика текста на всем протяжении его манифестирует зыбкость грани между жизнью и смертью, раем и адом, добром и злом. В тексте возникает ритмика чередующихся повторов этой зыбкой антитезы. Она звучит подчас и на уровне одной фразы: «Я был гребцом, поэтом | рабовладельцем, рабом | лесорубом, певцом | грабил караваны, определял местонахождение воды и металлов» [2; 352]. Центральный узел повествования – «проблематичность события» (по терминологии В. Шмида) – поиски Слова – как идеального смысла бытия. Найденные

племенем «рыба» – это Слово, красный столб с изображением круга – Слово – это уже известные всем символы: рыба – Бог в море жизни, круг – вечное круговращение бытия. А герой рассказа, как и каждый человек (герой как архетип), должен сам найти свое Слово. Сцена встречи героя со своим бывшим спасителем, их диалог – манифестация свершения «события» – найденности Слова:

– Часто ли ты пел в тех краях?

– Вначале я пением зарабатывал на хлеб.

– Что дала тебе первая женщина, которой ты обладал?

– Все, – ответил я.

– Мне тоже моя жизнь дала все. Всем жизнь дает все, только об этом большинство не знает. И он произнес слово «Ундр», что означает «Чудо». Для него это имя племени, к которому он принадлежал, вся жизнь с ним.

Герой должен найти свое. Оно не получило в тексте прямого вербального выражения, будучи «упрятано» в цепочку ассоциативных перекличек подтекстового реминисцентного характера. В минуту напряжения герой вспомнил, как он когда-то увидел солнце. Видел многократно, но что значит увидеть солнце по-настоящему – это показал Уитмен, ошеломленный однажды его восходом как апофеозом жизни – и радость, восхищение этим он воспевал всю жизнь.

Герой, взяв арфу, пропел иное, чем у скальда, слово свое – и это (угаданное читателем) – жизнь. При всех невзгодах она высочайшее чудо. В стихах: Вот все, что есть – «Ничтожный миг без края и нет иного ада или рая» [3; 87].

Рассказ «Приближение к Альмутасиму» – один из первых рассказов Борхеса, и он интересен его подтекстовым желанием помочь увидеть возможность вариативности его интерпретации, расширения смыслового поля текста. В примечаниях он как бы провидит будущего исследователя – делает ссылки на художественные источники своего текста, на возможность сопоставительных фактов, аналогий (пересказана поэма Аттара), на выходы в область структуралистики, на логические законы мышления: аналогии могут означать тождество искомого и ищущего, могут также означать, что последний влияет на первого, и т. д.

* * *

Особую группу представляют рассказы, выполненные в традиционной реалистической поэтике. Это «Эмма Цунц»,

«Гуаякиль», «Ульрика», «Злодейка»; рассказы о гаучо: «Хуан Муранья», «История Росендо Суареса», «Человек из розового кафе», «Биография Тадео Исидора Круса». В каждом из них человек предстает в неожиданном ракурсе, схваченном в ситуации «перелома», обнажающей главное в личности. В такой сосредоточенности чувствуется его внимание к экспрессионизму. Борхес всегда очень уважительно относится к нему, никогда не забывая, что он «дал» Кафку. Он пишет: «Меня очень заинтересовал немецкий экспрессионизм, и я до сих пор ставлю его выше других современных ему течений» [3; 510]. Концепция личности у Борхеса в некоторых рассказах, безусловно, несет на себе печать влияния принципа экспрессионизма – «сущность, а не характер». Борхес не стремится к многогранности характера, импонировала Борхесу и поэтика экспрессивной необычности, о чем уже говорилось раньше.

Вышеназванные рассказы написаны им в разное время и несут в себе и только что осваимое, и уже наработанное мастером. В рассказе «Эмма Цунц» дается образец концепции личности, где на поверхности экспрессионистическое и экспрессивное «скелетирование» сущности. Эмма – вся-де из острого чувства справедливости. Это на поверхности текста.

Чтобы увидеть главное в рассказах Борхеса, необходимо прочитать их внимательно второй раз. «Эмма Цунц» – яркое подтверждение этого. Рядом с броско подчеркнутой событийно-фабульной линией – другая мало заметная, в зеркале которой первая предстает «подменой»: две фокуляризации на персонаж: первая – «извне» – на проявленность в поступках – здесь хитроумность, реализованная месть за отца – убийство, которое никакому детективу не раскрыть в истинном свете. Вторая – с высоты всезнания автора, который оставляет для читателя незаметные «улики», по которым читатель, уподобившись детективу, распознает настоящие мотивы убийства и глубже представляет личность Эммы, увидев, благодаря автору, глубоко потаенное в ней.

При всей внешней обычной, ничем не выделяющейся манере поведения (что она делает основой своего поведения), это натура с глубоко скрытой внутренней жизнью: шесть лет в молчании хранит истину, открытую ей отцом (деньги предприятия выкрал Левенталь), отчего чувство гордости, что Левенталь об этом не знает; продумывает план убийства Левенталя, одновременно высказываясь, «как всегда, против всяческого насилия»; месть будет вначале «за позор, пережитый ею во имя отца, а уж потом за него самого» [1; 423]; в день убийства «подумала ли хотя бы один-единственный раз (выделено автором) об отце? – подумала,

но в неблагоприятном для него свете; считают, что она совершенно безразлична к мужчинам – хранит в самом потайном месте фото Милтона Силлса; после двух выстрелов в Левенталя на нее с яростью обрушилась его ругань. Текло время, следующая фраза: «гнусная ругань не иссякала», «Эмма выстрелила в третий раз». И лишь после этого: «Я отомстила за отца, и меня не смогут судить»… – начало заученной речи.

Во время убийства она забыла об отце: третий выстрел – на оскорбление, адресованное ей, она упустила время, чтобы назвать имя отца, свое и тем самым выполнить освященное древним ритуалом убийство. Убийство Эммы Цунц было преступлением, основной мотив которого униженное самолюбие, гордыня, подсознательные комплексы.

В основе рассказа «Гуаякиль» реальный биографический эпизод: найдено письмо Боливара от 13 августа 1822 г. – в этот день произошла историческая встреча Боливара и генерала Сан-Мартина, который отказался от своего поста, предоставив его Освободителю. Потребовалось профессиональное исследование письма, и все самые высокие инстанции Аргентины, в том числе университет Буэнос-Айреса, где Борхес служил профессором Истории, предложили эту почетную миссию ему – и Борхес согласился. Но другой – Южный университет, не зная об этом, утвердил свою кандидатуру – доктора Эдуарда Циммермана, который тоже согласился. Это преамбула в рассказе. Повествование идет от реального автора, он же действующий персонаж, и он, пишущий рассказ, – наблюдатель.

В начале обозначена ситуация недоразумения: для автора встреча с Циммерманом просто пустяшная процедура устранения его – в своем статусе в этой ситуации он уверен. Но затем обманывается ожидание автора и читателя – разрушается повествовательная инерция развитием действия, оформленного как диалог с подтекстовой сутью поединка. В текст вводятся элементы комизма: Борхес про себя считает свою позицию неуязвимой, но с удивлением обнаруживает, как почва все больше и больше уходит из-под ног и на наших глазах, как в хорошем водевиле, герои меняются местами – владение ситуацией у Циммермана, а у Борхеса – отступление. Диалог подан в изощренной форме языковой коммуникации, когда каждое высказывание наполнено «диалогическими обертонами»: напор – отступление, напор – отход. В этом же ключе формируется акциональная линия фабулы: воображаемая поездка в Гуаякиль как действенное воплощение «причащения» Борхеса к эпической истории Америки и героической жизни своих предков на наших глазах умаляется, чтобы завершиться исчезновением. А линия

Циммермана, отодвигая на задний план некоторое фанфаронство, все расширяет его гиперактивность, просчитывающую все на два шага вперед, свою поездку он видит совершившейся – в кармане билет на самолет уже лежит, письмо об отказе Борхеса им уже заготовлено. Их ситуация зеркально отражает положение Боливара и Сан-Мартина. В основу характерологии в рассказе Борхес берет идею воли к жизни, силы деятельной энергии Шопенгауэра. Циммерман верно утверждает, что там, в Гуаякиле, все решалось не словами, а волевой напористостью личности, что, по сути, в письме будут видны лишь интересы одной стороны побеждающей, т. е. Боливара. Все это зеркально подтверждается происшедшим «здесь и сейчас» в доме Борхеса. Почувствовав это, Борхес дает понять их итог Циммерману, рассказав две «зеркальные» легенды, структурно отражающие внутреннюю суть происшедшего во всех коллизиях сюжетов (результат игры в шахматы синхронен итогу битвы воюющих войск; в соперничестве бардов выиграл не тот, кто пел и играл с утра до ночи, а тот, кто, отбросив арфу, решительно встал).

Персонажи представлены и в экспрессионистической сути главного в них – слабости, силы жизненной энергии, но Борхес в то же время учитывает и детерминанты реализма: социальную, национальную, историческую обусловленность личности. Так Циммерман – еврей, проницательный смелый историограф, был изгнан из родных мест, все потеряв, и теперь вынужден бороться за новое место в жизни, все подчиняя успеху. У Борхеса же – укорененность в Истории Аргентины, доме прославленных героических предков, за его спиной все прошлое из сделанного им, Борхесом, для утверждения долга и человеческого достоинства. Это почувствовал Циммерман, сказав: «Если вы остались в этом доме, доме замечательных предков, значит в глубине души вы хотели остаться. Благодарю и чту вашу волю» [2; 244].

Концовка многозначна для понимания оценки Борхесом своего поражения. Французская идиома «Mon siege est fait» может быть переведена – «Мое место определено» («писать больше не буду») и «Мое кресло сделано» как возврат к уважению самого себя сделанным раньше. Но зыбкость внутреннего «я» автора, что было объектом изображения в рассказе, еще раз подтверждена финальной точкой.

Рассказы Борхеса о гаучо представляют собой реалистическое описание среды, примет их обычной жизни и романтическую поэтичность главного в их душах: бесстрашия, верности, ненависти к предателям. Чуждые позерства, стремления к славе, высшей добродетелью они считали встретить смертный час не

дрогнув. Все это, как верно утверждает И. Тертерян, «входит в моральный кодекс, сложившийся в “эпическом мире”, в эпоху подлинных героических деяний», т. е. в эпоху Освобождения страны, создания государственности. Они безвестные бойцы отрядов, которыми командовали героические предки Борхеса. Поэтому все, что связано с персонажами – гаучо, у Борхеса окружено его пониманием их судеб, сочувствием, болью, восхищением моральной силой. Чаще всего он рисует их в эпическом стяжении былого и нынешнего положения. Контрастность их всегда подчеркнута. «Он гаучо себя не знал, решая судьбу… и тень его, себя – как мы не зная, сошла во тьму, другим – как мы – чужая» [3; 164].

Закончить очерк о Борхесе будет уместно стихотворением, где он подводит эстетический итог деятельности любого творца. В нем, как представляется, он видит и собственное отражение:

Итог.
И вот художник встал перед беленой
Стеной, быть может (я не исключаю)
Необозримой, втайне размечая
Громаду, чтобы кистью неуклонной
Вместить весь мир, всю пестроту и цельность:
Весы, татар, ворота, гиацинты,
Престолы, стеллажи и лабиринты,
Ушмаль и якорь, ноль и беспредельность.
Поверхность заполнялась. И фортуна,
Венчая щедро труд его несладкий,
Дала творцу увидеть завершенье.
Навеки покидая мир подлунный,
Он различил в туманном беспорядке
Свое тончайшее изображение [3; 259].

Вопросы и задания

1. В чем значимость для современного литературоведения методологических «уточнений» Борхеса?
2. Какова борхесовская аргументация закономерности фантастического, воображаемого в искусстве?
3. Выделите динамическое напряжение бесконечности и конкретности, миметического изображения реальности и безграничных возможностей сознания, воображения как стержневую основу структуры рассказов Борхеса.
4. Художественная реализация поэтики единства читателя и

автора в процессе смыслообразования.

5. В каком соотношении выступают центральная фабульная линия и множество отрывочных сюжетных ответвлений? Почему возникает потребность в повторном чтении, возвращении назад для верного смыслообразования, не выраженного вербально?

Практическое занятие

Оно состоит из сообщения студентов о самостоятельном анализе отдельного рассказа Борхеса. Рассказы распределены заранее или выбраны по желанию: «Эмма Цунц», «Сфера Паскаля», «Письмена бога», «В кругу развалин», «Сад расходящихся тропок», «Евангелие от Марка», «Ундр» и др.

Литература

1. Борхес Хорхе Луис. Соч. в 3 т. – Рига: Полярис, 1994.
2. Борхес Хорхе Луис. Проза разных лет. – М., 1984.
3. Хорхе Борхес // Иностр. лит-ра. – 1995. – № 1.
4. Дубин Б. Всегда иной и прежний: предисл. // Хорхе Луис Борхес. Соч. в 3 т. – Рига: Полярис, 1994. – Т. 1. – С. 7—37.
5. Дубин Б. Пространство под знаком лабиринта // Иностр. лит-ра. – 2005. – № 10.
6. Тертерян И. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса // Хорхе Луис Борхес. Проза разных лет. – М., 1984.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

VII. Антидрама. Театр парадокса

Антидрама, театр абсурда, театр парадокса – широкое явление в мировой культуре – представлено блестящими мастерами в области драматургии: А. Жарри (Франция), Виткевич (Польша), Дюрренматт (Германия), Э. Олби, Г. Пинтер (Америка); знаменитыми режиссерами Гордоном Крэгом (англ.), Питерсом Бруком (нем.). Громадное влияние на становление нового театра оказал Антонен Арто своим трудом «Театр и его двойник»; Гордон Крэг работами «К новому театру», «Грядущий театр»; П. Брук («Пустое пространство сцены»).

Оформился театр абсурда в 50-е годы XX в. с бросающейся в глаза ориентацией на экзистенциализм с его концепцией абсурда бытия, что и включено в название; на сюрреализм, экспрессионизм с их поэтикой эстетического шока, игры со словом. Особо ярко ощущался фантастический гротеск народного площадного театра, древние традиции сатирического парадокса с преображением всего по принципу «все наоборот».

Своих предшественников они видели в Г. Аполлинере, своей пьесой «Груди Тирезия» утверждавшего право драматурга на фантазию с эффектом шока, и в А. Жарри, создавшего бесконечный эпос «Король Убю»: «Убю – рогоносец», «Убю в рабстве», «Король Убю» и т. д. и т. д. Имя Жарри станут употреблять в качестве хрестоматийного примера трансформации слова, всех сценических приемов в драме. Исчезло единое драматургическое действие (завязка, кульминация, развязка), единство развития действия и формирование характера в нем; характер исчез, превратившись в марионетку, «сущность», нет последовательных переходов персонажа, как и пластических сцен, от одного состояния к другому – «только неожиданное и необычное может стать источником театральной поэзии». Пантомимная разработка мизансцен в единстве с «игрой словом». Слово редуцировано в коммуникативной функции, но обогащено смысловым иносказанием многозвучия, ассоциативностью. Словом играют, оно, как важный Протей, то неожиданно смешит, то разит, как пуля, не делая разницы между проблемами плоти и делами государственной важности.

Условность, гротеск определяют все компоненты фарса. Все определяется поэтикой грандиозного в парадоксальной форме: тачка – королевский трон в режиссуре Вайткуса, у П. Брука – катушка с проводами для электропередач, смешное карабканье на нее Убю прозрачно символирует его стремление к «тронной власти». В целях продвижения по службе, лебезя перед королем,

он не просто шаркает ножкой и гнет спину, но и виляет задом, семенит за ним, ловя властителя лоснящимися от преданности глазами (приемы «патофизики»).

Как подписи на гостевых листах выражают признательность мэтру Жарри неожиданно необычные названия пьес у новых «антидраматургов»: «Кто боится Вирджинии Вулф?» – игра фамилией известной писательницы у Э. Олби; «Папа, бедный папа он не вылезет из шкапа, он повешен нашей мамой между шляпой и пижамой» – у Брауна (амер.); «Я стою у ресторана, замуж поздно, сдохнуть рано» – у Э. Радзинского; «Лысая певица» – которая отсутствует в так названной пьесе у Ионеско, и т. д.

Антидрамы рассчитаны прежде всего на сценическое воплощение. В них так велика роль режиссеров. Она усиливается и отношением к декорациям – «пространство сцены должно оставаться пустым» – так и названа работа П. Брука «Пустое пространство сцены», – на ней все может быть воссоздано актерами. И действительно, у П. Брука в «Короле Убю» сцена пуста: с помощью шариков для пинг-понга разыгрывается война, и «пули» летят по всему зрительному залу, в оркестровую яму с молниеносной скоростью актер, играющий Убю, сбрасывает своих конкурентов. Влияние этого приема велико. Ю. Любимов великолепно ставил спектакли с полным отсутствием реквизита декораций: в спектакле «А зори здесь тихие» – одна доска, в «Гамлете» – лишь полотно занавеса.

Иные требования к актерской игре, в ней прежде всего значимы пластика, жесты, пантонимность восточных театров. У Грэга, не покушаясь на слово, актеры первые два года будут играть молча, своего рода пантомимы, они будут иногда смеяться, но не говорить. Словно Фокин, он разрабатывал «танцы», идеально соответствовавшие речам. Мне довелось посмотреть пьесу Мариво «La dispute», без слов, только музыка и пластика актеров, поэму Пабло Неруды «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» – без слов: музыка, свет, пантонимные мизансцены. Все понятно. На этой основе вырос великолепный театр Ежи Гровского, умеющий суггестией разных искусств и пластики актеров передавать самый сложный текст.

Антонен Арто как актер, режиссер, теоретик драмы ратует за опору на подлинную реальность, которая идет только из глубин подсознательного, иррационального. – Искусство как религия, жертвенный ритуал, долженствующий вызвать эмоциональное потрясение, шок. Он именует провозглашаемый театр «театром жестокости», ведущим к катарсическому очищению. К сожалению, была услышана лишь первая часть долженствования у Арто, и он был объявлен апостолом садисткой жестокости, якобы

оправдывая своим авторитетом поток хлынувшего садомазохизма в китчевой литературе. Определяющей и плодотворной для развития драматургии XX в. явилась его убежденность в необходимости удвоения внешней картины реальности ее потаенной метафизикой, увиденной в народном мировосприятии, его иносказаниях, мифах и в «озарении» общего смысла бытия. Главному пафосу работы Арто антидраматурги обязаны отражением прежде всего трагических уроков – недавнего прошлого, мировой войны, концентрационных лагерей и газовых печей…, воспринятых как воплощение метафизического, вселенского зла. Ключевым в видении мира является для них понятие абсурда: «абсурд так заполонил реальность, ту самую, которую называют «реалистическая реальность», что реальность и реализм кажутся нам столь же правдивыми, сколь и абсурдными, а абсурд кажется реальностью: оглянемся вокруг себя». Абсурд приземлен, сливаясь с повсеместной аномалией, получая то сюрреалистическую образность, то экспрессионистическую гротескность наложением «увеличительного стекла на кривое зеркало».

Эжен Ионеско (1912–1994)

Мать – француженка, отец – румын, адвокат. Окончил филологический факультет Бухарестского университета в 1935 г. Для работы над диссертацией «Тема греха и смерти во французской поэзии после Бодлера» уехал во Францию. Он ее так и не написал – началась война. Уехал в Румынию, но в 1942 г. вернулся во Францию, в свободную зону. 1949 г. – начало «серьезного» творческого пути, который протекает в тесном переплетении теоретических программных заявлений, эссе и художественных текстов.

Отрицая весь предшествующий театр, он стремится создать «чистую драму» – антитематическую, антиидеологическую, антисоцреалистическую, антифилософскую, антибульварную. Он притязает на создание универсального театра, критикует все конформистское человечество, независимо от того, к какому классу и обществу оно принадлежит. Это все те, кто растворяется в социальной среде, живет готовыми идеями («люди слоганов»). Образцом для себя берет старинный кукольный театр, который создает грубо окарикатуренные образы, чтобы подчеркнуть гротескность, грубость самой действительности. Ему импонируют крайние формы преувеличений, «пароксизм комического и трагического», поэтика «театра-крика».

Художественный вариант этих программных заявлений – пьесы «Экспромт Альмы», «Жажда и голод», «Амедей, или как от него избавиться». Первая пьеса представляет собой диалогизированный спор между Ионеско и критиками, обвинявшими его в мелкобуржуазности (Р. Барт, Б. Дорт). Во второй – стремится дискредитировать своего «главного врага», соперника для него в славе и мастерстве – Брехта. Столь же прозрачная аллегория в отношении к социальному и социалистическому искусству в «Амедее, или как от него избавиться»: в спальне супругов Амедея и Мадлены появился труп. Оттуда раздается постоянный шум – это труп двигает мебель. Он находится здесь уже 15 лет. На полу, на стене, на потолке вырастают шампиньоны. Хозяева уже теснятся в единственной комнатке, но вот и в нее открывается дверь и на виду громадный башмак мертвеца. До этого супруги соперничали в заботе о нем, но теперь решили избавиться. Амедей обматывает себя трупом, превратившимся в ленту, взбирается на подоконник и кричит собравшейся внизу толпе: «Я должен вернуться поскорее домой, чтобы закончить поскорее пьесу (а дальше трех фраз он уже давно продвинуться не мог) – идейную драму, в которой я

борюсь против нигилизма за новый, еще более светлый, чем прежде, гуманизм… Я за социальный реализм… Я хотел бы взвалить на свои плечи бремя всего мира». Труп превращается в баллон, они взлетают и исчезают, растворяются в воздухе. Сращение трупа с Амедеем – прием «патофизики» (физиологических метаморфоз) «из Жарри».

«Лысая певица» (1950) – первая знаменитая пьеса Ионеско. В ней он предстает во всем блеске мастерства комедиографа. Исследователь Ален Боске обнаружил «36 правил комического». Многими из них он обогащает традиционную юмористику, в то время как по отношению к предшествующей драматургии «Лысая певица» демонстрирует повсеместно «минус-прием», являя типичную антидраму фрагментарностью, антипсихологизмом, абсурдностью коллизий, языка. Ионеско оставил свидетельство, что для некоторых эпизодов пьесы им был избран в качестве примера для подражания самоучитель английского языка. Та серьезность, с которой в самоучителе развертывается парадигма грамматических упражнений в синтагму связного высказывания, становится у Ионеско основой пародийности в представлении банальностей, пронизывающих мир.

Первая сцена: супружеская чета Смитов. Персонажей рисует как манекенов – вещь в вещах, говорящий манекен: «Смит, англичанин, в английском кресле, курит английскую трубку, читает английскую газету…. на нем английские очки, у него седые английские усики… миссис Смит, англичанка, штопает английские носки. Долгая английская пауза. Часы отбивают 17 английских ударов» [1; 16].

Их речь – монотонный набор повседневных банальностей, обнажающих обывательскую, пищеварительно-сытную сущность жизни: миссис Смит: «Мы ели суп, рыбу, картошку с салом и английский салат».

После каждой репризы миссис Смит: «масло в бакалее на углу, гораздо лучше, чем масло в бакалее напротив…»; «На сей раз Мэри поджарила картошку как следует»; «Рыба была свежая. Я ела с наслаждением, два раза брала добавку. Нет, три раза…» следует ремарка: «Мистер Смит щелкает языком, не отрываясь от газеты». Все лишено логики, смысла – еда супругов была совместной.

Время в этом застывшем в неподвижности мире утратило смысл, течение его для «мертвецов» не замечается или превращается в абсурдное коловращение. Именно так отбивает время бой часов, сопровождающих восприятие событий персонажами: часы бьют «семь раз. Пауза; Часы бьют три раза, Пауза; Часы бьют ноль раз» и т. д. Персонажи со всей

серьезностью не замечают времени происходящих событий.

Мистер Смит: «Смотри-ка, здесь сказано, что умер Гобби Уотсон… нечего делать удивленный вид. Он вот уже два года, как умер. Не помнишь? Мы были на похоронах полтора года тому назад… Это был красивейший труп во всей Великобритании! Совершенно не выглядел на свой возраст. Четыре года как умер, а был уже теплый. Вот уж поистине живой труп. А какой веселый!» [1; 19]. Перед нами абсурд жизни, доведенный до абсурда языка.

Трагифарс «Лысой певицы» исключает какую бы то ни было жанровую определенность, как и последующие пьесы. Г. Зингер склонен объединить все произведения Ионеско как своеобразную антиутопию, где автор – философ по образованию, занимается всеми видами усекновения личности, порабощения в сфере сознания. «В этом смысле его пьесы оказываются доступнее сложных построений Оруэлла или Замятина и служат пособием по социальной патологии массового сознания» [6; 12]. Якобы имеет даже преимущества – не терроризирует зрителей и читателей ужасами, а облекает их в смех. Со смехом представлена куцая жизнь сознания служанки Мэри: «Я очень приятно провела вечер. Я была в кино с мужчиной и смотрела фильм с женщинами. После кино мы пили водку с молоком, потом мы читали газету. (Разражается хохотом. Потом плачет. Улыбается.) Я купила себе ночной горшок» [1; 21].

В поэтике гротескной нелепости, потери памяти, абсурда подается метафора отчуждения в сфере семьи. Перед нами «знакомство», парадоксально вывернутое «наоборот»: в спектакле супруги Мартены сидят на пустой сцене, подчеркнуто неподвижно и отъединенно, угадывая, где же они могли видеть друг друга. Все в вопросительной форме и том же ответе: «Я тоже» (в поезде? В таком-то купе? Я живу в доме… моя кровать с зеленой периной между клозетом и библиотекой…? Как странно, удивительно, непостижимо. Может быть, там-то мы и встречались? У меня есть дочка… ей два годика, у нее один глаз белый, другой красный…?)

Часы бьют двадцать раз. «Мадам: нет никакого сомнения, что мы уже виделись прежде и вы моя собственная жена. Элизабет, я вновь тебя обрел!» [1; 24–25]. Равнодушно целуются, садятся в одно кресло и засыпают.

Светские разговоры, духовная жизнь персонажей представлены «фантастической экзотикой» увиденного (шнурки человек завязывал!), молвой, сплетнями, где паталогикой абракадабры утверждается призрачность, раздвоение облика знакомых (Мэри как Шерлок Холмс по отношению к гостям), равно как и всего происходящего (когда звонят, это значит, за

дверью никого нет).

«Мудрость» рекламируется расхожими клише, которые у Ионеско получают сюрреалистическую обработку: тише едешь, где-то будешь; лучше журавль в небе, чем комок в горле; автомобиль ездит очень быстро, зато кухарка лучше стреляет; лучше снести яйцо, чем потерять лицо; лучше рай в шалаше, чем сарай в гараже; можно доказать, что социальный прогресс лучше с сахаром и т. д.

Возникшая ссора между персонажами передается или гневной интонацией слов, далеких от ругательств (Джеймс! Джойс Пруст!), или десемантизацией звукоподражания (Базар, Бальзак; буза, бурда, бравада!) и в конечном итоге лишь звуками (ы, е, и, о, у, э, ю, я – пиф-паф ой-ой-ой).

Нелепы отсутствием «анекдотичности» «анекдоты» пожарника, равно как и его «эпический рассказ» о родословной, где 30 слов «который», «которая» объединяют в одну страничную фразу все 30 ответвлений, из чего в итоге никто ничего не понял.

В пьесе кольцевая композиция: супруги Мартены сидят на сцене, как Смиты в начале пьесы и, как указывает автор, могут произносить те же начальные слова. Автором были задуманы еще два финальных хепенинга, которые из страха ни разу никем поставлены не были. Они, по Жарри и Арто, с шоковым эффектом. По одному из них: дерущимся Смитам и Мэртонам Мэри объявляет: «Вот автор». Актеры, расступившись приветствуют его аплодисментами. Автор же, приблизившись к рампе и угрожая зрителям кулаком, кричит: «Банда мошенников, я спущу с вас шкуру!»

По второму – во время ссоры появляется Мэри, которая говорит: «обед подан» и две четы мирно удаляются. Но в публике свист, несколько скандалистов взбираются на сцену, появляется директор театра с полицейскими. Они стреляют для острастки в публику, требуя, чтобы она покинула зал.

Очередной трагифарс «Урок» интерпретирован критиками как метафора насилия словом, властью, сексуальным подавлением. Философы видят в нем конфликт между контекстом и различными возможностями интеллекта у различных субъектов. К учителю приходит ученица с бакалаврским образованием, чтобы подготовиться к сдаче экзамена «на полного доктора всех наук». Ученица, гордясь, что знает, запинаясь перечисляет все сезоны года. Она сильна в порядковом счете и в конкретно наглядных операциях, где все «на пальцах», своем «теле», зубрежной памяти аж до триллионов. Но малейший сдвиг в абстракцию, и она упорно настаивает на своем: «Сколько единиц между тремя и четырьмя? – Между тремя и

четырьмя нет никаких единиц. Четыре идет сразу за тремя. Между ними ничего нет!». Сколько было бы у вас пальцев, если бы их было пять? – Десять, мсье. – Да нет же, нет! – Вы же сами сказали, что у меня десять пальцев. – Но потом я же сказал, что их стало пять. – Но у меня же не пять, а десять пальцев!» [2; 205–206].

Учитель с «многомудрой» сложностью абсурда доказывает, что все романские языки одинаковы и с подобной аргументацией, что они различны. Ученица в изнеможении. Он то выкручивает ей руку, то дергает за ухо от раздражения, из-за сексуального Танатоса насилует и убивает ученицу в конце «урока». Он жалок в своем страхе за случившееся. Но служанка его успокаивает – это уже сороковой труп сегодня, но волноваться за последствия не надо: достаточно одеть на рукав повязку со свастикой и все сойдет с рук. Фашизм подан как социальная и психологическая категория. Звонок в дверь возвещает приход новой ученицы.

Антифашистская направленность в пьесе очень значима. Это не только весь внутренний комплекс устремлений к подавлению «другого», вплоть до убийства. Ионеско не оставляет в «стороне» «скромных» «пособников» фашизма, равно как и сам народ. В метафорической поэтике пьесы ученица теряет индивидуальный абрис, превращаясь в объект насилия – весь мучимый люд, с его неотступной «зубной болью». Их много, слишком много, по фашистской логике: жалеть их не надо, лишь бы не переусердствовать в ситуации «не по зубам», – а то палачи без работы останутся. Служанка: «Это уже сороковая сегодня!.. И так каждый день! Каждый божий день!.. Последнее здоровье потеряете! А учениц не останется вовсе» [2; 220].

Ионеско демонстрирует парадоксально-абсурдную логику Истории: народ темен, недальновиден, докучает своей несообразительностью, но истреблять его с такой скоростью не стоит: когда все «ученики» погибнут от фашизма, некому будет его воспринимать.

«Прислужники» фашизма в лице служанки этим озабочены очень. В метафорическом иносказании она претерпевает метаморфозу, становясь руководителем, судьей, высшей силой, перед которой «падает ниц» Учитель-фашист. Служанка (сбивает его с ног парой увесистых, звонких оплеух. Учитель хнычет, сидя на полу)…Тоже мне убийца нашелся! Негодник!..

Именно эти люди скрывают преступления фашизма, заботясь о нем, возвращая ему силы. Кольцевая структура пьесы утверждает неизменность повторений: «Пришли на урок? Господин Учитель ждет вас!»

Фантастика в пьесах Ионеско строится на буквальной

реализации анекдотов, метафор, оксюморонно воплощая характер стиля, сюжета комической драмы, «фантастического реализма». Пьеса «Бред вдвоем» держится как на стержне на анекдоте типа ссоры «стрижено – кошено» – это ссора между супругами: она утверждает «улитка и черепаха – это одно и то же»; он: да нет же, это разные животные». – «Сам ты животное. Дурак! – От дуры слышу. – Не оскорбляй меня, безумец, мерзавец, обольститель».

Чуть позже – «Раздается сильный взрыв». Спор все ожесточеннее и абсурднее: «Чем питается черепаха? Салатом. И улитка тоже. Так что это одно животное. Скажи мне, что ты ешь, и я скажу, кто ты. – Но их же готовят по-разному» [3; 55]. На глазах зрителя их нелепое разногласие рождает ненависть, злобу, которые вырастают до геркулесовых столбов, разрушая семейный союз, зеркально накладываясь на происходящее вне их дома. Стрельба, грохот, взрывы – стены дома колеблются, но жильцы баррикадируют двери и продолжают спорить. Аллегорически упрощенно, с горьким смехом Ионеско повторяет так часто разрабатываемую идею единства: «каков человек, такова и История».

В иносказательном художественном мире Ионеско значимо иллюзорное понятие пространства как Пустоты (А. Ф. Строев полагает, что оно близко к сартровскому «ничто»), которая заполняется движением энергии жизни и в итоге обнаруживает стену, поражение. Жилец, начав обставлять пустую квартиру, загромождает мебелью весь дом, город, страну и заживо погребает себя под вещами («Новый жилец», 1953). В «Стульях» (1952) старик и старуха полностью заполняют свою комнату стульями – гостями. Ионеско настаивал, чтобы подразумеваемые гости воспринимались реальнее живых персонажей. Основное средство их характеристики – парадоксальные высказывания старика, в которых соединение несоединимого. «Поздравляю вас от души, сразу видно – вы очень любимы самим собой»; «Прелестна, прелестна… Сгорбилась? Очки? Зато какие выразительные зрачки! Подумаешь седина, я уверен, под ней есть чернота и синева»; «Я так взволнован! И очарован! Вы нисколько не изменились, так сохранились, что вас не узнать»; «Вы правы, чтобы не было эксплуатации, нужны ассигнации и еще раз ассигнации» и др.

Некоторые страницы стихотворны, в них рифмуются представители всего мира: (капиталисты – аквалангисты; интеллигенты – монументы, революционеры – реакционеры). Рифма не случайна! Появляется сам государь император. Старик становится на скамейку, поднимается на цыпочки: Вот он я!.. Ваш слуга, ваш раб, пес – гав, гав, гав вашего величества. Старушка

Семирамида – эхо мужа, вторит: ав-ав-ав (Сцена-реминисценция «из Жарри») [1; 73].

Весь этот вселенский сбор во имя чествования старика – «маршала лестничных маршей». Он всю жизнь выполнял «великую миссию». Его должны знать все народы, весь мир. Вот он и предстал перед всеми со своей итоговой «вестью». Но не будучи красноречив, он доверил ее озвучивание оратору. В миг, когда тот появился, старик и старуха с чувством свершения всех своих дел кончают самоубийством, дружно выпрыгнув из окон, а оратор оказался немым. Буффонада прозрачна – она направлена против «великих идей» века, обернувшихся поражением, ослепив и обманув маленьких людей. Но при всей ясности пьеса многозначна. У нее есть интересные дополнительные грани. Значимо изображение задавленного, поруганного самоуважения стариков, которые робко проявляют желание увидеть компенсацию. Оболваненные, они полностью теряют связи с действительностью и строят собственный иллюзорный мир. Метафора люди – стулья касается не только гостей, овеществлены жизнью и старик со старухой (ее имя Семирамида упомянуто вскользь). Стулья в конце пьесы наделены агрессией по отношению к устроителям, это агрессия множества, приводящая их к чудовищному напряжению стремительного ритма, истощению сил. Старик и старуха отброшены ими в разные стороны, разъединены и в смерти обречены на одиночество.

Пьесы «Бескорыстный убийца» (1958), «Носорог» (1959) могут быть объединены как знаки перемен, происшедших в творчестве Ионеско. Действие стало строиться не на «языковом, а на ситуационном абсурде, появились причинно-следственные связи, получает стержневую функцию линейная фабула, персонаж приобретает большую выразительность и объемность, будучи представлен в окружении другими. Ионеско «захотелось заняться не антитеатром, а просто театром». – «В конце концов я за классицизм». Но отказавшись от шокирования зрителя, он сохранил от «новатора» парадоксальность в методе препарирования ходячих догм, формализованных истин. Формализованная логика абсурднее любого нонсенса – это его убеждение сохранено.

В этих пьесах (а к ним необходимо добавить «Король умирает», «Небесный тихоход») появляется любимый персонаж Ионеско – Беранже, далекий от знаменитого поэта, что подчеркнуто и орфографией, в разных пьесах одновременно и инаковый, и прежний. Ионеско противопоставил его сомну социальных борцов, недоверчиво относясь к ним, когда речь идет о сопротивлении идеологическому насилию. Беранже –

маленький человек, смирный, законопослушный, но тем не менее всегда не в ладах с миром («Одиночество тяготит. И люди тоже»; «Жить – противоестественно… Мертвых больше, чем живых»). – Он – живой своими естественными чувствами, есть у него и недостатки, и слабости, но они у него – залог понимания людей и неспособности «давить» на них (взаимоотношения с Жаном). В «Стульях» старик изрекает умную «ионескную» мысль-парадокс: «Вы говорите о достоинстве человека? Постараемся, чтобы у него было бы хотя бы лицо, а достоинство – это позвоночник» [3; 71]. «Лицо» как официальный, обычный облик, повернутый к людям. Беранже при всей своей мягкости, деликатности «лицом» не сильно озабочен, а вот такие понятия, как «достоинство», «порядочность», гуманность, как жить в ладах со своей совестью, являются для него главными, что бы с ним ни случилось. Но это все имеет силу на островке его самого потаенного в душе. На пространстве мира он смешной идеалист, Дон Кихот, легко воспаряющий воображением в далекие от реальности выси. Но его упорство, вплоть до «бескорыстного убийства» себя во имя веры в необходимость добра, хотя все доводы рушатся перед наглостью зла, значат и много, и мало.

Пьеса «Бескорыстный убийца» выдержана в жанре антиутопии. Беранже в начале предстает в романтической восторженности – светлый идеальный город, воплощение справедливости, обитель счастья. На волнах воодушевления как-то «вприкидку» («милая, чистая, прекрасная») влюбляется, и ему кажется, что настоящая жизнь начинается. Но вдруг потрясенно узнает, что в городе периодически происходят убийства. Дани убита тоже. Говорят, что в городе к убийствам привыкли и не обращают на них внимания. Беранже устремился к администрации, чтобы заставить ее принять меры. Беранже предстает наивным, доверчивым, его легко обводят вокруг пальца помощники: они работают на администрацию, которая заодно с преступниками. Чемодан с уликами против преступника у него украден «помощником». Беранже близорук к окружающему: встреча с предвыборной агитацией матушки Глот («Мы будем двигаться назад и окажемся в авангарде истории». – Толпа: «Да здравствуют гуси мамаши Глот! Она даст нам перемены без перемен, перемены без перемен!» и т. д.) оставляет его равнодушным, протестует пьяный, а не он, занятый поисками своего портфеля с уликами. Встреча с убийцей подана громадным увещевательным монологом, в нем около двух десятков пространных силлогизмов, на каждый из них убийца лишь молча усмехается. В арсенале у Беранже лишь простодушно-идеалистические доводы, по которым, понимая-де убийцу,

невыгодно быть преступником, лучше быть добрым («убивайте мысленно… но оставляя людей живыми…»), он готов с помощью друзей платить зарплату, если тот станет на честный путь… Беранже в ярости от собственного бессилия, но тут же сникнув, готов положить себя на заклание жертвы; выстрелами он мог угрожать, но не реально это сделать, уподобившись убийце. Беранже и нелеп, и жалок, и в то же время в силу безоглядной приверженности к добру он вызывает сочувствие и симпатию. В мире, вконец запутавшемся в сотнях скользящих меняющихся мнений, так, наверно, и должны выглядеть лучшие. Итог: реальность – клишированное говорение, удобное для преступников.

Пьеса «Носорог» сразу вызывает ассоциацию с «Чумой». На благополучный нормальный город обрушилась страшная эпидемия носорожества. И как в «Чуме», первой встает проблема «диагноза»: это один носорог носится по городу или два, видят одних и тех же, или носятся многие. Необходима точность – который из них африканский, который азиатский, у кого из них один рог, у кого – два. Но в отличие от Камю, Ионеско сразу за этим акцентирует носорожество как тип мышления, которое зациклено на твердокаменности разумности, логических выкладок, которые бездумно принимаются, коль они освящены большинством. По сути, в сцене спора и решающей роли в нем Логика на наших глазах формируется процесс рождения мифологий, которые удовлетворенно принимаются – все-де разумно. А логика предстает как нонсенс, но последнее никому не видно. «Все кошки смертны. Сократ смертен. Следовательно, Сократ кошка». – «А ведь верно, моего кота как раз и «зовут Сократ». «У кошки четыре лапы. У Фрико и Исидоры у каждого по четыре лапы. Следовательно, Фрико и Исидор – кошки. – У моей собаки тоже четыре лапы» [2; 17]. Логик авторитетно разрешает спор о носорогах с одним или двумя рогами: мог быть один рог, но пока он носился, вырос второй, или же носорог с двумя рогами потерял второй и т. д. Фантастика у Ионеско призвана утвердить легкость принятия сознанием любой предлагаемой реальности, что и будет изображено в последующих эпизодах.

В качестве первотолчка в фабуле пьесы Ионеско берет кафкианский «жест» – превращение подсознательных импульсов на сей раз не в громадного жука, – они материализуются в метафору носорога. В композиции пьесы вначале представлены в пластически конкретном облике персонажей «скелеты в шкафу» каждого – характер импульсов к насилию, к стадности, к своеволию, к безволию, честолюбию и т. д., чтобы затем просто сообщить: «он тоже стал носорогом». Пьеса антифашистская по

своей направленности. Она четко говорит об индивидуально-психологических истоках массовости этого страшного явления, о мифологических тенетах улавливания масс. Так она была поставлена крупным режиссером и актером Барро и воспринята критиками.

Уже в первой сцене Жан предстает как деспот, пытающийся переломить жизнь Беранже безапелляционными предписаниями: ходить в музеи, читать литературные журналы. «Это… воспитает вас. Через какие-нибудь три недели вы станете культурным человеком» [2; 20]. В сцене превращения в носорога он сбрасывает с себя какие бы то ни было сдерживающие узы. Ему нравится быть носорогом, этот животный разгул желаний доставляет ему удовольствие. Он за Природу, у природы есть свои законы. А мораль – противоестественна. Когда Беранже возражает, что у человечества есть незаменимые ценности, которые создавались веками цивилизации, Жан отвечает: «Разрушим все это, и всем будет лучше» [2; 56].

Бэф из супружеской клетки вырвался к анархической свободе. Чиновники, привыкшие подчиняться силовым инстанциям, превратились в носорогов все сразу. Ботар, помешанный на идее борца за переделку мира по законам разума, нашел в носорогах желаемое, все стирающее на своем пути. Бютар присоединяется к носорогам из безликости, считая, что большинство всегда право. Многие из стремления к стадности: «одна большая семья лучше маленькой». Некоторые, будучи слабыми, увидели в носорогах мощную энергию, страшную силу, и возникло желание прильнуть к ним, тем более, что там уже члены семьи.

Драматургическое действие идет по линии грозного нарастания топота, рева носорогов, их везде присущей наглости, агрессивности. Их просунутые морды в окнах захватили все улицы. Камю, испытывая жителей Орана чумой, в итоге констатировал, что хороших людей больше, чем принято думать. Ионеско в поэтике нужен гротеск, шок – выразительный контраст. Его реализует поведение Беранже. Он один недоуменно воспринимает оносороживание людей, силу заразительности, поразительную мутацию мышления, при которой невозможно иметь индивидуальное мнение. Подчеркнуто парадоксальное положение Беранже – он, остающийся «нормальным», воспринимается уже готовыми стать носорогами как «ненормальный», «странный». Для Беранже сужается жизненное пространство – он, по сути, заперт в своей комнате ревом торжествующих носорогов, приспособление к которым для него немыслимо. (По Дюдару, это возможно: носорогов-де можно просто не замечать, как будто их и нет вовсе и «если их не

трогать, они вас не замечают».)

Приход Дэзи для Беранже – «рай сердца»: он на возвышенной утопической волне поисков способов противодействия носорогам: прежнему «я обращусь в мировое сообщество» – столь же фантастическое: «Дэзи, мы с тобой еще можем что-то сделать. У нас будут дети, у наших детей тоже будут дети. На это потребуется время, но мы с тобой вдвоем, мы можем возродить человечество» [2; 84]. Упование на библейских Адама и Еву. Можно вспомнить и персонажей романа Э. Золя «Плодовитость».

Но Дэзи взывает к «разумности» и, как заправский современный философ, говорит о необходимости учитывать происходящее вокруг: «Абсолютной истины не существует. Прав мир, а не ты или я» [2; 85], любовь-де ничто, она кажется слабостью рядом с красотой необычайной энергии носорогов. Беранже: «На тебе энергию. Получай! (Дает ей пощечину.)». В ходе дальнейшей ссоры расхождение во взглядах бесповоротно, Дэзи уходит, Беранже остается в одиночестве, полным смятенности по отношению к своему положению. В нем своеобразные ступени метаний, их путаница («Я человеческое существо, я не уродлив, не уродлив»), вешает портреты пожилых мужчины и женщины в простенок между стенами в окнах, в которых торчат головы носорогов, и носороги представляются прекрасными. (Комедиограф Ионеско не упустит ни одной возможности, чтобы вызвать у зрителя смех.) В этом же аспекте – желание Беранже самому стать носорогом, но ничего не получается: «Надо было идти за ними вовремя!» Парадокс абсурдного времени носорогов: нормальный человек может посчитать себя чудовищем, коль он не носорог! В тексте парадоксально вывернута известная философская аксиома «хотеть – мочь».

Следующая ступень в осознании, заставившая Беранже вздрогнуть, как от света озарения: «Горе тому, кто хочет сохранить своеобразие!» и последующее закономерное решение: «Буду защищаться! Один против всех! Где ружье мое? (Поворачивается лицом к стене, на которой видны головы носорогов. Кричит.) Один против всех! Я буду защищаться, буду защищаться! Один против всех. Я последний человек, и я останусь человеком до конца! Я не сдамся!» [2; 87].

Некоторые критики, увидев в этой концовке «ружье», поспешили объявить об ангажированности Ионеско, примкнувшего к борцам за справедливость с оружием в руках. Но из ремарки ясно, что Беранже увидел беспомощность оружия (стена, бесчисленность носорогов), а из «Бескорыстного убийцы» знаем, что Беранже стрелять не может. Это одинокий бунт во имя

сохранения святости духовных достоинств человека. Вопреки всему! Критик Г. Зингер очень емко выразил концепцию бунта у многих персонажей Ионеско сопоставлением с пантомимой французского кукольника Ф. Жанти, где Арлекин рвет нити, на которых подвешен – и падает без движения. «Подобная метафора освобождения без гарантий, гибельного акта свободной воли снова и снова разыгрывается в лицах героями Ионеско» [6; 11].

В последующих пьесах Ионеско занят космогонией, безмерностью пространства и времени; персонажная обрисовка объемлет архетипичность в вековом преломлении, расщепляясь на иносказательные разнообразные ипостаси, которые по примеру Жарри, «новороманистов» персонифицируются. Так, в пьесе «Король умирает» раскрывается архетип короля Беранже I, жившего около пяти столетий назад. Все, что делалось и не делалось преступно от имени верховной власти за все это время, гротескно-сатирически, с блеском представлено в горестных итогах («рождаемость сведена к нулю. Даже салат не растет… Все королевство в дырах, как огромный швейцарский сыр. Территория страны сузилась… Вначале было 9 миллиардов жителей, а теперь осталась какая-нибудь тысяча стариков. Кроме того есть 45 молодых людей – двадцатилетним юношам через 2–3 дня исполняется 80») [2; 151–152].

Но в текст инкорпорируется метафора архетипа короля, и в парадоксальной интерпретации Ионеско – это короли Жизни, творческой созидательной энергии бытия. На целую страницу паратаксис великих дел, открытий, уникальных достижений: «Он украл огонь у богов (Прометей), создает самолет… автомобиль… Он воздвиг Рим, Нью-Йорк, Москву, Женеву… Он написал “Илиаду” и “Одиссею”. «Он написал трагедии и комедии под псевдонимом Шекспир. Телефон, телеграф. Недавно он расщепил атом» [2; 184].

В центре у Ионеско появляются мифологемы. Один из них – миф о необходимости ритуального умерщвления короля для спасения страны. («Ты умрешь через полчаса, когда кончится спектакль».) Другой миф – «жизнь – смерть» во всей широте религиозного, психологического, философского содержания. От постмодернистских приемов – игра множеством фокализаций. Скачки разных точек видения и состояния умирающего не мотивируются – это просто перечень всего, что бывает в людях вообще. Равно как общим итогом является высшая ступень просветления, при которой видятся прекрасные дары жизни (Королева Мария, а не жестокая, рациональная Маргарита.) Женщины у Ионеско двойственны: они воплощают то любовь, то смерть.

При всей устремленности к новаторству, экспериментам Ионеско на всем протяжении творческого пути обнаруживает свою укорененность в традиции. Она в ясности, рациональной прозрачности речи действующих лиц, легкости диалога, многообразии и насыщенности движения на сцене. Привлекательны «знаковые» приметы его индивидуальной манеры: остроумие, блеск, парадоксальность мысли, стремительность быстрой смены событий. Он обогатил сценографию современного театра условностью, фееричностью декоративного оформления, какой требует постановка многих его пьес.

Вопросы и задания

1. Назовите предшественников Э. Ионеско: драматургов, режиссеров, подготовивших бурное появление театра «абсурда».
2. В чем структурная новизна антидрамы?
3. Трансформация коммуникативно-действенного диалога, функции персонажей.
4. Что является «телосом» – высшей целью драматургического действия?
5. Комедиография Ионеско как знаковое выражение языковых экспериментов, «приключений» слов.

Литература

1. Ионеско Эжен. Лысая певица. Пьесы. – М., 1990.
2. Ионеско Эжен. Носорог. Пьесы и рассказы. – М., 1991.
3. Театр парадокса / сост. И. Б. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.
4. Строев А. Ф. Эжен Ионеско // Французская литература 1945–1990 гг. – М., 1995.
5. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама. – М., 1968.
6. Зингер Г. Алгебра антиутопии: предисл. // Эжен Ионеско. Лысая певица. – М., 1990.

Сэмюэль Беккет (1906–1990)

Знаменитый режиссер Питер Брук писал: «С. Беккету мы обязаны, может быть, самыми впечатляющими и наиболее самобытными драматургическими произведениями нашего времени». Именно с его именем связывают радикальное изменение драматургической системы, видя в нем главного выразителя «новой драмы», театра «абсурда». Вопреки своей воле он побил своеобразный рекорд – стал современным писателем, которому посвящено наибольшее количество книг, исследований, статей, а жил так, словно для него было тяжелым испытанием то, что его произведения переведены на 30 языков: сторонился толпы и стремился к одиночеству.

Для многих непонятный и загадочный, он роздал, сделав это анонимно, деньги от присужденной ему Нобелевской премии (1969) нуждающимся друзьям и сиротам. Он отказался от публикации во французском переводе эссе о Марселе Прусте, считая себя недостойным языка французского романиста. В 1982 г. написал пьесу «Катастрофа» в поддержку Вацлава Гавела, которую посвятил ему и послал на Авиньонский фестиваль и в Международную ассоциацию защиты прав деятелей культуры. Все безвозмездно. Рассказывают, что незадолго до смерти Беккет ушел в дом престарелых, чтобы не обременять своими неудачами жену, а потом каждый день бегал к ней на свидание. Отмечая 80-летие Беккета, французский журнал «Лир» так отозвался о нем: «Писатель, драматург, возможно, святой, наконец, человек, единственный в своем роде на этой земле».

Родился С. Беккет в Ирландии. С ранних лет – увлечение литературой и театром, особенно пьесами Шона О'Кейси с их глубоким трагизмом и необузданной игрой комической стихии. Рано обратился к трудам философов. Паскаль, Декарт, Вико, Шопенгауэр оставили неизгладимый след в его творчестве. Позднее к ним присоединяются Кьёркегор, Хайдеггер. Такие категории как «существование-в-мире», «существование-к-смерти», «заброшенность-в-мир», «подлинное», «беспокойство», «ничто» – ярко явлены в его творчестве, но категории ответственности индивида, выбора у Беккета отсутствуют.

Глубоко почитание Беккетом искусства Марселя Пруста («Пруст и три диалога», 1931). Для него значимо прустовское видение, соединившее восприятие настоящего с воспоминанием, что позволяет связать реальное бытие в сиюминутном проявлении с минувшими воплощениями, тем самым воссоздавая целостность «я» – какой она предстает в данный момент с ее утраченными в

ходе времени сущностями. Момент истины, по Прусту и Беккету, есть «одновременно воскрешение в памяти и непосредственное восприятие; реальное, не являющееся просто действительным, идеальное, не являющееся просто абстрактным, идеальное реальное» [1; 554–555]. Это зыбкое соотношение и составляет главную интенцию у М. Пруста, так притягательную для всего творчества Беккета. О своих героях он будет говорить: «В этом затемненном сознании времени нет. Минувшее, текущее, надвигающееся. Все сразу».

Особое место в жизни и творчестве Беккета занимал Джойс. Для него он являлся великим современным писателем. Он всю жизнь преклонялся перед ним, до смешного подражая во внешних мелочах: жестах, привычках, даже манере поведения Джойса. Недолгое время (около двух лет) он был литературным секретарем Джойса (познакомились они в 1929 г. в Париже, куда, как и Джойс, он приехал, порвав с Ирландией). Затем пути их разошлись. Причины неопределенны, но, безусловно, за этим их разница во многом: мэтр европейского авангарда и начинающий литератор, отличие темпераментов – их частые беседы, как отмечают свидетели, обычно преисполнены «грусти, у Беккета – о мире, у Джойса – главным образом о себе». Но, вероятнее всего, – это стремление Беккета самостоятельно прокладывать свой путь в искусстве. По происшествии многих лет биограф Беккета американка Дерд Бейр на вопрос в интервью к ней: «Вы никогда не слышали, чтобы он сравнивал себя с Джойсом?» отвечает: «Нет, это смутило бы его, он посчитал бы это неправомочным. Он знал, что в творческом плане сравнялся с Джойсом, а с точки зрения признания, известности, может быть, даже превзошел его. Но он вообще никогда не сравнивал себя ни с Джойсом, ни с кем-либо другим» [2]. В качестве уточнения есть необходимость привести одно высказывание Беккета, которое несет в себе не масс-медийный интерес, а проливает свет на глубокое видение Беккетом своих и джойсовских главных творческих устремлений: «Работа того рода, какую делаю я, такова, что я не властелин своего материала. Чем больше Джойс знал, тем больше он мог. Как художник он устремлен к всезнанию и всемогуществу. Я же в своей работе – к бессилию, к неведению. Не думаю, чтобы бессилие использовалось в прошлом. Существует своего рода эстетическая аксиома: выражение есть достижение – должно быть достижением. Мое маленькое исследование – целая область бытия, которую художники всегда отодвигали в сторону, как нечто негодное к употреблению – как нечто по определению несовместимое с искусством. Думаю, любой, кто ныне уделяет хоть малейшее внимание собственному опыту, видит, что это

опыт не знающего, не могущего. Другой тип художника – аполлонический – мне совершенно чужд» [1; 563].

Главная философская идея XX в. – смыслоутраты, смерти Бога – получает у Беккета потрясающее художественное выражение в изображении земной юдоли человека, обреченного на физические и духовные муки, неизбывное одиночество, страхи перед распадом тела, бессилием перед трагизмом бытия, которых никто и ничто не может ни облегчить, ни разделить. Эта «предельная» точка существования человека, ее трагедийная заостренность униженностью человека и является для Беккета тем предпочтительным, главным, что отвергалось раньше из эстетических соображений.

И Беккет ставит своей целью преодоление узости, однолинейности натурализма. «Индивидуальность, – пишет он, – это конкретизация универсальности. Индивидуальное и универсальное не могут рассматриваться отдельно» [1; 554]. Метафизичность, предельно обобщающий концепт бытия – главенствующий принцип художественных устремлений Беккета.

Творческий путь Беккет начал как романист, новеллист: сборник рассказов «Больше замахов, чем ударов» (1934), романы «Мэрфи» (1938), «Уотт» (1945), «Маллой» (1947), «Малон умирает» (1956), «Безымянный» (1958). Пишет исключительно на французском языке, на английском переводит сам. Первые романы успеха не имели. Автор просил извинения у купивших. В дальнейшем они непременно включаются в общий контекст творчества, и как значительного, оригинальнейшего романиста его открывают сейчас. У нас переведен лишь неоконченный первый роман «Мечтая о женщинах, красивых и средних».

Мировую славу Беккету принесли пьесы, первая из них «В ожидании Годо» (1953). Когда театры один за другим стали ставить «В ожидании Годо», Беккет несколько раз переделывал и подправлял текст. Собственное детище его явно не удовлетворяло. Он был искренне убежден, что многие его другие пьесы были лучше, и не понимал, почему «все уперлись» именно в «Годо». Но у зрителя «умопомрачительная» необычность таланта писателя неизменно имела успех при театральной постановке.

Лейтмотивом «Годо» является образ дороги, частый для его произведений. Для Беккета она такой же всеобъемлющий символ мира, каким служили Шекспиру театральные подмостки. Это и дорога жизни, которая в его художественном мире есть не что иное, как дорога к смерти. На дороге встречается зритель в начале первого и второго актов с героями Годо – Владимиром и Эстрагоном (Диди и Гого, как они называют друг друга), там же он и расстается с ними. Владимир и Эстрагон откуда-то пришли и

куда-то держат путь. Пространство сразу художественно реализовано одновременно как зона – малое замкнутое пространство (выгороженный круг на большой сцене «Одеона», за пределы которого они не выходят) и в то же время светом раздвигается все пространство с одиноким голым деревом посередине, создавая иллюзию безмерности мира. Это место их остановки – ожидания Годо. И длительность их пути, и многократность ожиданий – во имя того, чтобы разгадать тайну бытия, которая придает смысл их жизням, и которая предстает для них в загадочной фигуре имени Годо и английского слова «бог», отождествляя их как ипостась Бога. М. М. Коренева утверждает, что такая интерпретация в принципе возможна. Поскольку Беккет намеренно придал образу глубинную многозначность, Годо может быть представлен «высшей идеей», «Истиной» космического Универсума, безмолвного по отношению к человеку; возможно представить экзистенциалистское Ничто, равнодушное к миру. Герои и трагические, и смешные, но автору важно подчеркнуть в них универсальное – вечное духовное устремление к онтологическому «вопрошанию». Прикованные к земле, придавленные, униженные многим, они неизбывно тянутся к высокому надличностному началу, которое избавит их от тяжкой доли. Перед зрителем предстает, проявленная ясновидением автора, сама сущность обнаженной жизни: искания – страдания – ожидания – надежды – избавление.

Категория времени характеризуется неопределенностью – «дерево сухое выбросило листочки (год – два – больше прошло). Время обещанного прихода Годо» – «Завтра», которое звучит как «завтра – завтра – не сегодня». Слова, жесты, движения в ритме замедленной съемки, повторов заезженной пластинки, обилие пауз между ними. Все детали приобретают дополнительный, часто символический, смысл. Первая мизансцена – Эстрагон долго возится с ботинками – рассматривает, нюхает, оденет, снимет, снова рассматривает, бросает – и затем произносит: «Всегда есть хоть чем-нибудь заняться». Критики именуют эти особенности «аллегорическим натурализмом». Все окружающее персонажей воспринимается ими как что-то неопределенное, призрачное, в чем нет уверенности. Общение обрывается на полуслове. Слова ненадежны, зыбки. Все подчиняется какой-то замкнутости, повторяемости. К одному слову подбираются аналогии, пока весь запас не будет исчерпан. Вот типичный пример такого разговора, где слова скользят будто по инерции, создавая настроение безнадежного уныния. Услышанный неясный шум представляется им мертвыми шелестящими голосами с небес, обращенными к живым: «Все мертвые голоса… Они как

шум листьев. – Листьев. – Песка. – Листьев. Все они говорят сразу. – Каждый про себя – они скорее ропщут – ропщут – шелестят – ропщут – что они говорят? – Они говорят о своей жизни – им мало того, что они прожили? – Им этого недостаточно. – Они как шум перьев. – Листьев. Пепла. – Листьев». И рядом на равных шутовская песенка, которая подобна русскому аналогу «у попа была собака» своей круговой бесконечностью. И то и другое – горечь и смех одинаково выражают трагизм бытия человечества, ту пустоту забвения, «пепла» жизней множества, так и ушедших неузнанными и тоскующих по признанию. Не случайно Владимир и Эстрагон просят посланника от Годо: «Скажи ему, что ты нас видел». Или более ясное: «Всегда что-нибудь да находится, правда, Диди, чтоб создалось впечатление, будто мы существуем». Жизнь Диди и Гого представлена пластически – конкретно «здесь и сейчас» в кратких мазках воспоминаний, что и создает искомую автором их целостность как индивидуальностей во временной протяженности жизни и одновременную универсальность. Беды их многочисленны: это телесные недуги – без жизни тела, болезней, старческой немощи Беккет не изображает персонажей, чаще всего они подаются трагикомически (как мочеполовой недуг Владимира), но это то же, что безысходность нищеты, пытка бесцельностью существования, обреченностью жизненным растительным и конечным уделом. Эстрагон все время сопоставляет жизнь с мучениями Христа, она та же Голгофа, с той разницей, что там распинали быстро, а здесь распинают медленно. Не раз возникает желание кончить жизнь самоубийством. Трагическое у Беккета соседствует всегда с комическим: самоубийство отменяется из-за долгого препирательства: первым ни один не хочет, обсуждается комплекция каждого, выдержит ли сук дерева и т. д. Сомнение в крепости сука как сомнение, нерешительность ко всему окружающему. У них страх перед миром, чувство потерянности и растерянности перед ним. Окружающее для них как ирреальность, в которой они ни в чем не уверены. Они как «слепые» Метерлинка. Мальчик с вестью от Годо – кто он? Годо? Видение? Он приходит дважды, но для них каждый раз – это впервые. То же место, что в прошлый раз, когда они ждали Годо, или другое? Мы помним, что Эстрагон оставил там свои ботинки, которые ему жали. Теперь они кажутся другими – и цвет другой, и теперь они велики. В итоге они не знают ни места, ни времени ожидаемой встречи с Годо. Состояние безысходности в ожидании помощи от Годо подчеркнуто многократно, как и необходимость дальше искать. «Ну, я пошел (не двигается). Идем (не

двигаются)».

Периодически в пьесе произносятся одни и те же пять фраз.

Эстрагон. Уйдем.
Владимир. Мы не можем.
Эстрагон. Почему?
Владимир. Ждем Годо.
Эстрагон. Верно.

Итак, идем.
Идем (не двигаются).
Идем-идем (не двигаются).

Годо так и не появляется на сцене. Но Гого и Диди, ни на минуту не забывающий о миге встречи с ним, наэлектризованные ожиданием, готовы принять за Годо любой приближающийся шум, звук за сценой. Комическое разрешение этого ожидания – шумное появление на сцене Поццо, Лакки. Они связаны веревкой, на протяжении второго действия они появляются дважды, в том числе в своеобразной мизансцене, в которой непонятно, кто кого тащит на веревке (взаимозависимость слуги и господина). Для Гого и Диди появление их во второй раз столь же ошеломляюще неожиданно и внове. В первый раз Поццо принят за Годо (сатирическая аллюзия Беккета). Их реакция на деятельную суету Поццо и Лакки звучит многозначно: «как хорошо, что мы не связаны» – свое одиночество им предпочтительнее сумасшедшей деловитости большого (и больного) социального мира. На сцене грохот. Лакки не видно за грудой вещей, чемоданов, висевших на нем при падении, Лакки с трудом выбирается из них. «Что это? – Песок». Перед зрителем вещный, потребительский мир, разделенный на господ и слуг, освещенный трагикомически, иносказательными деталями: Поццо милостливо позволяет Лакки обглодать куриные кости после обеда. Поццо демонстрирует свою вседозволенность власти над безропотным Лакки. Достаточно-де рывка веревки и приказа: «Назад! Думай, свинья! Стой! Думай!» – и Лакки кричит свой бесконечный монолог без единого знака препинания. Это самый длинный в мировой литературе абсурдистский сюрреалистический текст – бред, абракадабра, повторы заезженной пластинки. С усилием можно выделить мотив существования бога, поданного в научно-иностранной, сюрреалистической лексике Лакки, обнаружившего «в работах Ресфедера, Ватманна в качестве серобородого в смысле, времена без протяжения которой с высот божьей апатии, божьей афазии, божьей атаксии любит нас всех исключая кого-то пока

неизвестно, но время покажет…»

Две сцены появления Поццо и Лакки демонстрируют социально-политические сдвиги в истории. Они, естественно, у Беккета лишь в богатом подтексте. В первой сцене Поццо гордится достижениями Лакки – на что только он не был способен: когда-то он плясал фарандолу, альме, кадриль, жигу, фанданго и даже экосез. Он прыгал от радости. А теперь это все, на что он способен, – поясняет Поццо (Лакки лишь пытается что-то сказать, но уже не способен). – «И знаете, как он это называет? Тенета. Ему кажется, что он запутался в тенетах».

Беккет вводит в пьесу в форме грубой клоунады предметное предостережение народолюбцам, демонстрируя социальное отчуждение в обществе. Когда Эстрагон, сжалившись над замученным, загнанным Лакки, хочет утереть ему слезы, тот что есть силы лягает его ногой. «Я вам говорил, что он не любит чужих», – торжествует Поццо. Теперь уже Эстрагон будет искать случая лягнуть в отместку своего «врага». – Смех Беккета над причинами общественных столкновений, в котором есть и «слезы».

В связи с религиозным истолкованием необходимо учитывать часто цитируемое высказывание Беккета: «Я знаком с христианской мифологией. Подобно всем литературным приемам, я пользуюсь ею там, где мне это удобно. Но сказать, что она оказала на меня глубокое воздействие благодаря ежедневному чтению или каким-то иным образом, – это чистый вздор» [1; 561]. Как указывалось ранее, интерес Беккета к религиозным категориям шел от его сосредоточенности на нравственно-высоком, надличностном в «универсальном» человеке и в отклике на господствующую философскую идею смыслоутраты, богооставленности мира.

Персонажи его пьесы в «пути», хотя физически парадоксально в сценическом настоящем они малоподвижны (если не фиксировать их подчас полную прикованность к обозначенной «зоне»). Их настоящий путь духовного плана, и он идет издалека. «В. – Ты читал Библию? Э. – Библию… (размышляет)… Наверное. Когда-то заглядывал. В. (удивленный) – В школе и без Бога? Э. – Уж не знаю, была ли она с Богом или без». В начале пьесы Бог является для них чем-то нереальным, находящимся совсем в других сферах, не касающихся их земной жизни. Лишь бы скоротать время, Владимир вспоминает библейский эпизод распятия: «В. – Это убьет время (пауза). Два разбойника были распяты вместе со Спасителем. Их… Э. – С кем? В. – Со Спасителем. Два разбойника были распяты вместе со Спасителем. Говорят, один из них был спасен, а второй… (Он ищет слово,

противоположное слову спасен)… покаран. Э. – Спасен от чего? В. – От ада… В. – Как так вышло, что из четверых евангелистов лишь один представляет факты таким образом? Ведь все они были там, все четверо – наконец, недалеко. И лишь один говорит о спасенном разбойнике (пауза)».

Попытка осмыслить библейскую историю приводит к первому шагу в осмыслении важной религиозной истины – человек своей жизнью, своими поступками в ней утверждает свою приверженность к высшему, Богу. Владимир объясняет Эстрагону, что в варианте первого евангелиста разбойник погибает, но спасает свою душу: разбойник жалеет безвинного Христа, забывает о собственных страданиях, за что и вознаграждается. А вторая история показывает ложную, неблаговидную ситуацию, когда люди ждут от бога лишь блага, а от себя ничего не требуя. Следующая ступень разбуженного сознания – критическое осмысление собственных устремлений: Э. – «А что мы у него просили? В. – Тебя там не было? Э. – Я не обратил внимания. В. – Ну… Ничего особенного. Э. – Что-то вымаливали. В. – Вот-вот. Э. – Что-то выпрашивали. В. – Пожалуй. Э. – И что он ответил? В. – Что посмотрит. Э. – Что он не может ничего обещать». Действительно, это выпрашивание в прошлом повтором звучало в мыслях совсем недавних как надежда на вкусный ужин, теплую постель, решение всех проблем при ожидаемой встрече с Годо. Их решение «надо ждать» отодвигает материальный интерес, искус выгоды, но душа пустотна, не заполнена живительной сутью, что находит в поэтике пьесы визуальное аллегорическое выражение в сухом голом дереве.

Анализ их собственной жизни исполнен бескомпромиссного суда до безысходности отчаяния. «Натуралистический аллегоризм» Беккета – в ремарке: «Эстрагон теряет равновесие и чуть не падает…, Владимир “качается из стороны в сторону”». Они одновременно и ждут Годо, и боятся его оценки.

Дальнейшие эпизоды пьесы реализуют трудные ступени восхождения к высшему надличностному сознанию. Многозначен разговор с мальчиком – посланником Годо. Он появляется дважды как страж «заблудших овечек». Но второй раз был не первый мальчик, а его брат. Первый не выдержал испытания особостью, гордыней, превосходством (его-де не бил хозяин Годо) и поэтому был отстранен. Это, вероятно, трансформированный Беккетом мотив Авеля и Каина, учитывающий нравственные импульсы поведения.

Беккет чужд слащавой сентиментальности. Высокое он умеет подать через обыденное, наделенное мерцанием неожиданных смыслов. Так, акт молчаливой доброты в решении Эстрагона

оставить ботинки – «помощь в пути» человеку с подходящим размером ноги. Эстрагон уходит босиком, взяв за образец Иисуса Христа. На другой день по библейским предписаниям («живи одним днем») и по законам подлинной доброты, о которой самому помнить не надо, он забывает большинство событий ушедшего дня. Эти новые изменения символизируются появлением листьев на прежде сухом дереве.

Пьеса завершается возвратом к многократно повторяющейся фразе: «В. – Ну что, идем? Э. – Идем. Они не двигаются». Они ждут Годо. Они по-прежнему в устремленности духовного движения выше, дальше – к Годо. Их внешняя неподвижность не имеет негативного смысла, это не знак неспособности действовать, а выражение несгибаемого упорства в ожидании Годо, как символа счастья, и их терпеливой целеустремленности быть достойными встречи с Годо. Они остаются около вечного дерева жизни. Оно для них шелестит листьями – голосами живых и всех «ушедших».

Таким образом, включение Беккетом религиозной символики позволяет ему создать глубоко гуманистическую концепцию мира и человека, субстанционально верных главному – трудному пути самоусовершенствования, порыву к высокому, к Годо, что противопоставлено суете деятельного делячества, слепоте меркантилизма.

Каждая последующая пьеса – новый эксперимент. В пьесе «О, счастливые дни!» (1961) материализуется метафора движения «жизни-к-смерти». Как известно, смерть мы носим в себе с рождения. Э. Чоран точно отмечает внутреннюю структуру пьесы – «предел, как отправная точка, постоянное ощущение невозможного, немыслимого, безнадежного…», «достигнуть неведомого предела и упершись в стену, продолжать стоять на своем». Смысл пьесы Э. Чораном обозначен точно. Если в «Годо» герои не могли действовать из-за паралича тела или воли, то в этой пьесе скованность, неподвижность определены фатально метафорой земли, что предметно реализуется двумя картинами: первое действие открывается визуальной метафорой, где главная героиня Винни погребена в землю до пояса, во втором – на поверхности лишь ее голова. В первом она обозначена как «женщина лет пятидесяти», во втором действии – без обозначения возраста: и так ясно – «предел». Вилли «мужчина лет 60-ти», полупарализован, за холмом – невидим, мы слышим лишь отдельные редкие реплики его. Пьеса – монодрама, гигантский монолог Винни, изредка прерываемый обращением к Вилли.

Раздается звонок. Начинается день. Женщина просыпается, привычным движением чистит зубы, раскрывает сумку, ищет

очки, раскрывает зонтик и болтает, болтает безумолку. По-джойсовски смешно, перескакивая с одного на другое броско, но изощреннее, чем у Молли в «Улиссе», строится гигантский, в десятки раз превосходящий Джойса по размеру поток сознания Винни. Играла Винни знаменитая актриса Франции Мадлен Рено. Пьеса пользовалась громадным успехом. Это поток «земной», обычной, ничем не выделяющейся жизни, которая в большей части проходит в пустячках, мелочах, попытках бороться за здоровье; смешное, нелепое в переплетении с малейшим видением даже намека, пусть даже с сомнением (его можно тут же отбросить!) на радость жизни. Комическое и трагическое, подвижная неожиданная связь, их превалирование – то того, то другого. И чаще всего радость торжествует, даже просто в благословении утра, ожидании счастливого дня. Ритм этого противостояния составляет внутреннюю пружину драматического действия. Фиксируются малейшие признаки физического распада человека «на пределе», но Э. Чоран и Эльза Триоле правы в утверждении удивительно светлой линии в пьесе, которая, как сказала Э. Триоле, «сильнее смерти».

И не случайна однотипная кольцевая композиция: молитвенное благодарение Господу за встающее светлое утро и в конце на грани смерти попытка выразить признательность за миги радости, счастья, любви. Винни пытается спеть незамысловатую любовную песенку для Вилли. Сентиментальность снята Беккетом драматизмом их положения – «песенка спета». Но спета радостно. Благодарно.

«Эндшпиль» («Конец игры») – одна из наиболее сложных по композиции пьес Беккета. Условность и пластическая конкретность на глазах зрителя взаимозаменяются или же противопоставляются, не стыкуясь, просто сосуществуя. Дом как громадная замкнутая клетка, окна где-то высоко, двери есть, но можно считать, что их нет – за пределами дома – пустыня, безжизненность. Люди где-то далеко. Хозяин дома – слепой Хамм на исходе своей жизни, он прикован к коляске. Его слуга Клов теряет способность ходить, и его тоже ждет слепота. Родители Хамма без ног (результат несчастного случая). Нагг и Нэлл помещены в мусорные баки – это гротескная метафоризация Беккетом человеческого удела в старости.

Явленное зрителю помыкательство Хамма Кловом приобретает временную протяженность и универсальность по отношению к моральному состоянию мира. Клов, собрав в узел всю свою жизнь, так подводит итог: «Иной раз я говорю себе – Клов, надо мне лучше научиться терпеть, если хочешь, чтоб им надоело тобой помыкать – когда-нибудь. Иной раз, я говорю себе

– Клов постарайся еще лучше приноровиться, если хочешь, чтоб тебя отпустили – когда-нибудь… Я отворяю дверь темницы, я ухожу. Я так скрючен, что вижу только свои ноги, как открою глаза – и под ними черную пыль. Когда я упаду, я заплачу от счастья» [6; 56].

Основной прием «миражности», тонкой зыбкости в художественной подаче мотивов «игры», «голоса», «ребенка», выявленность которых позволяет критикам говорить об «умопомрачительном» таланте Беккета. Сквозь обыденное времяпровождение возникает метафизический облик Пустоты существования. «Игра» идет в поисках попыток что-то сделать, когда этих возможностей при слепоте, неподвижности, «существовании-к-смерти» все меньше и меньше: путешествие с помощью другого по комнате с целью «оказаться в центре?» Что там за окном? – Светло. Скоро будет ночь (символы света – тьмы). – Ты веришь в загробную жизнь? – Моя жизнь такова от рождения. – А мы не идем к тому, чтобы что-то… что-то значить?»

Молчание, голос во все ширящемся молчании вокруг и в душе приобретают в изображении Беккета громадную силу, становясь составляющими отчуждения, страха, одиночества… Итог «конца игры» явлен молчанием, получившим в поэтике иносказания у Беккета всеобъемлющую безмерность. И как запоздалое раскаяние, горечь несвершенного добра – в возгласе Хамма: «Я всех их мог бы спасти».

Последующие пьесы Беккета по-прежнему остаются экспериментальными, сокращаясь и сокращаясь в размерах, вплоть до «Акта без слов», пантомимы. «Аллегорический натурализм» не исчезает, но львиная доля текста отдается лирико-поэтическому началу. В нем горчайшая необратимость времени, неминуемое физическое крушение под властью его и ясновидящий суд совести над собой и жизнью. Шедевр Беккета – «Последняя лента Креппа». Спектакль длится 50 минут. Значительная доля их – паузы при ходьбе, молчаливом длящемся размышлении. Они математически обозначены с точностью до секунд и минут. «Настоящее» время Креппа с юмором представлено его дряхлой старостью, убогостью костюма, пространством комнаты (на несколько шагов туда и обратно), а главное – забывчивостью к бананам, наполовину съеденным и небрежно брошенным, потому что нужно что-то вспомнить ускользнувшее из памяти (забыл, что означает слово «вдовушка»), берет словарь. Почему-то сверлит в голове: «Коробка – три, катушка – пять», – заглядывает в гроссбух и начинает на магнитофоне перелистывать ленту. Мелькают отрывки. Один из них – запись тех минут, когда он ждал конца мучений умирающей

матери, глядя на ее окно, давая песику играть своим мячом. «Умирать буду, моей ладони его не забыть – этот мячик (пауза). Мне бы его сохранить (пауза). Но я его песику отдал». В подтексте всей сцены от смерти матери к мячику, песику вложилась вся жизнь Креппа, итог которой – она ушла «псу под хвост».

В структуре текста симультанно звучат прошедшее и настоящее, скрепляя в прустовскую целостность жизнь Креппа. Он услышал на ленте себя молодого, когда ему 39 лет, и раздается смех нынешнего Креппа над горделивой самонадеянностью (интеллект на высоте!), над программированием своей жизни (сократить сексуальную увлеченность, уменьшить разгулы, выпивку!) – даже подсчет напрасно потраченных дней произведен!

Крепп настойчиво ищет коробку – три, катушка – пять – оказывается бездна прошедшего времени высветила во всей значимости миги высочайшего счастья понимания, света, огня единства в любви, в празднестве которых, казалось, участвовала вся природа: музыка камышей, ласковое солнце, легкое колыхание воды.

«Зарывшись лицом в ее груди. Одной рукой я ее обнимал. Мы лежали не шевелясь. Но все шевелилось под нами, и нас нежно качало – вверх-вниз, из стороны в сторону». Но из-за слепоты молодости он здесь, в лодке, говорил ей, что «все это обречено, все напрасно, и зачем продолжать и, не открывая глаз, она соглашалась» [5; 153].

Лучшее в жизни «отдал песику», и лента его жизни складывалась в серой суете («Господи! Оторви его от поденщины, Господи!). «В детстве я пел? Нет. (Пауза). Я хоть когда-нибудь пел? Нет». «Снова вся эта давнишняя маята». Крепп хочет наговорить новую ленту, но вдруг ее отбрасывает и возвращается снова к тому же счастливому месту в коробке – три, катушка – пять, поняв невместимость скорбного и радостного итога жизни в формулы слов, Крепп неподвижно смотрит прямо перед собой. Беззвучно крутится лента. Сцена молчания уносит с собой тайну и знание прожитого, не оскорбив словом прощания с жизнью.

В последних пьесах («Зола», «Каскандо», «А, Джо?», «Шаги», «Про всех падающих» и др.) Беккет предстает в новом облике глубоко психологичных, поэтически изящных драм. Беккет филигранно подает мир чувств в глубинно-исповедальном, или деликатно недоговоренном, или поэтически-многосмысловом модусе, невыразимом вербально. Они строятся по законам музыкальной партитуры с учетом особенностей радиопьесы, телепьесы, с привычной для Беккета символикой деталей, смысловой емкостью пауз.

В последних пьесах Беккета явственно проступает религиозная окраска морально-этической проблематики. Ярок в этом плане рассказ «Про всех падающих». Слова взяты из сто сорок четвертого псалма: «Господь поддерживает всех падающих и восставляет всех низверженных». Персонажи этой пьесы – состарившиеся больные супруги Мэдди и Дэн (он слепой) тяжестью своего жизненного удела – «предельностью ситуации» включаются в обычный беккетовский ряд страдальцев. В бурю, под грозовым ливнем они бредут, поддерживая друг друга, буквально боясь упасть, но не падая (эстамп!): их «восставляет» дарованное богом всем людям взаимное тепло участия, любви, чуткости. Для них это нечто естественное, не позволяющее им выйти из ритма обычной жизни, быть отторгнутыми от внимательности к другим людям, радости жизни. Это звучит как нравственное завещание Беккета.

«За истекшие десятилетия художественные открытия Беккета стали достоянием мировой культуры, существенно преобразив самый облик драмы, театра, литературы, кино» [1; 563].

Практическое занятие

1. В чем проявление «символического натурализма» в пьесах Беккета?
2. Приемы трагикомического эффекта в философско-этическом раскрытии экзистенциальной ситуации «предела», «мертвого пространства» в жизни обычного человека.
3. Эксперименты с пространством и временем в пьесе «Ожидание Годо».
4. Двухуровневая структура пьесы. Метафизический смысл «ожидания Годо».
5. Приемы лейтмотивной символики, ритмико-музыкальной организации текста в последних пьесах С. Беккета как художественное выражение его эволюции от пьес «абсурда» к поэтике лирической драмы.

Литература

1. Коренева М. М. Сэмюэль Беккет // Французская лит-ра 1945–1990 гг. – М., 1995.
2. Филатова Л. Единственный свидетель Самюэля Беккета // Советская культура. – 1991. – 19 янв.
3. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама. – М., 1968.
4. Максимова В. Молчание ночи. Бернхард Минетти в спектакле «Последняя лента» С. Беккета // Советская культура. –

1989. – 31 янв.

5. Беккет С. Пьесы разных лет // Иностр. лит-ра. – 1996. – № 6.

6. Беккет С. Изгнанник. Пьесы и рассказы. – М., 1989.

VIII. Синтетизм

Теннесси Уильямс (1914–1983)

Выдающийся американский драматург, чей талант от бога обеспечил театрам мира современный репертуар. Пьеса «Стеклянный зверинец» (1945), принесла ему известность, а появившийся в 1947 г. спектакль «Трамвай “Желание”» – мировое признание. Обе эти пьесы символически обозначили две основные линии его творчества: «Стеклянный зверинец» – романтическую устремленность, театральную поэтичность, удивительно светлую человечность, «Трамвай “Желание”» – завороженность «сырой жизнью», психобиологическим видением человека, что часто сближало его с натурализмом. Писал Т. Уильямс много и увлеченно (когда мог писать). Кассовый успех сопутствовал ему всегда, хотя критика не всегда умела отделять «зерна от плевел» в его жизни и творчестве. Лучшие его пьесы: «Орфей спускается в ад», «Ночь игуаны», «Кошка на раскаленной крыше», «Сладкоголосая птица юности», «Татуированная роза». В 60—70-е годы XX в. «поздний» Уильямс создает новый для него тип драм: они утрачивают игровую театральность, превращаясь более в современные моралите, притчи с богатством аллегорических иносказаний: «Царство земное», «В баре отеля “Токио”», «Семь падений Миртл», «Реки молоком больше не текут», «Предупреждение малым кораблям», «Зов» (иногда переводят «Крик»).

В своем творчестве Т. Уильямс стремился отталкиваться от непосредственного жизненного опыта и щедро награждал героев лично пережитым. В «Стеклянном зверинце» в Аманде многое от матери, в Лауре – от сестры, к которой он был очень привязан (впоследствии она провела жизнь в лечебнице, была подвергнута лоботомии, пережила брата, который обеспечил ей лучшие условия, предоставив специально для нее учрежденный громадный денежный фонд).

Сам Уильямс, как и Том, работал в обувном магазине и болел тягой к перемене мест. Ему всегда сопутствовал его дедушка, выведенный с такой любовью в пьесе «Ночь игуаны». Даже в годы признания, когда случались полосы творческой засухи, он писатель-бродяга, работающий то на птицефабрике, то билетер, телеграфист, официант-поэт «Кабачка нищих», то сценарист-корректор («нужно подогнать сценарий к герл-стар») в Голливуде и др. Три глазных операции, друг-сюрреалист нарисовал на черной повязке огромный белый глазище. Всем друг и товарищ – поэт, остряк, ведущий диспуты на любые темы, и вместе с тем кажется персонажем из сюрреалистической драмы. В своих

щемяще-исповедальных «Мемуарах» (1975) он с ошеломляющей откровенностью пишет о самом интимном, обычно утаиваемом («для мужчин я был привлекателен, как Грета Гарбо»), для женщин тоже (великая актриса Анна Маньяни питала к нему долгую нежную привязанность и любовь). По его собственному признанию, «музыку чувственности» он считал чуть ли не единственным средством преодолеть «проклятую» одинокость в буржуазном обществе. В последние годы его преследовали несчастья, физические и нервные заболевания, наркотики, алкоголь, что не могло не сказаться на его работе – когда он мог работать. Но он изо всех сил стремился держать в ней высокую, взятую им планку.

В «Стеклянном зверинце» он поставил перед собой новаторские задачи по отношению к американской драматургии. Его учителями были Ибсен, Чехов, Лорка. В предисловии к «Стеклянному зверинцу» он выступил со своей концепцией новой драмы – музыкально-пластического театра, имея в виду приближение театрального искусства к реальности с помощью расширения художественных приемов выразительности. Этот театр «должен прийти на смену исчерпанным средствам внешнего правдоподобия, если мы хотим… чтобы театр, как часть нашей культуры, снова обрел жизненность…» [1; 478]. «Экспрессионизм и другая условная техника в драме преследует одну единственную цель – как можно ближе подойти к правде» [1; 476].

В качестве дополнительных приемов выразительности используются экран, музыка, освещение. Функция их – подчеркивание важнейших моментов архитектоники пьесы, движения сюжета, характера взаимодействия персонажей, сущности эмоционального настроя происходящего. «Цвет, изящество, легкость, продуманный рисунок движения, взаимодействие живых людей, их мгновенные реакции, прихотливые, как узор молнии в туче, – вот что составляет спектакль, а вовсе не слова на бумаге, вовсе не мысли и суждения автора» [1; 799]. Это диктует внимание к драматическому ритму в пьесе, его движению, получающему выражение в смене перебивов, пауз, повторов музыкальных мотивов, живописных образов.

Особое внимание у Т. Уильямса к проблеме художественного времени. «В действительности жизнь течет очень медленно, а на сцене нужно показать ее всю… Чтобы вместить полноту жизни в два с половиной часа, все должно быть предельно сконцентрировано, напряжено. Нужно уловить минуты кризиса, минуты самой волнующей конфронтации» [3; 239]. Учитываются

Уильямсом привычные философские сентенции о сжигающем все огне времени, о соотнесенности «остановленного мгновения» жизни на пространстве пьесы с вечно меняющимся потоком бытия – «важно соотнести масштабы своей трагедии с масштабами реального мира, не огражденного от всеразрушающего бега времени» [1; 798].

В пьесе «Стеклянный зверинец» подчеркнута условность изображения функцией ведущего. Он – внешний дирижер действия и одновременно действующий персонаж, причем свободный, легкий (по-брехтовски) переход на глазах зрителя из одной роли в другую. Вся пьеса – это реализация его воспоминания (спустя многие годы), поэтому первый зримый образ гостиной и семьи Аманды дается через полупрозрачный занавес, закрывающий четвертую стену сцены, поэтому Том то у занавески, как ведущий, то на пространстве гостиной среди матери и сестры Лауры, то подает музыкантам за сценой знаки включать на несколько минут музыку и др. Он же во вступлении определяет временные параметры происходящего – социальные проблемы общества, катаклизмы Истории (бурные выступления рабочих, Герника), которые в «семейном» хронотопе пьесы дают важную семантическую подсветку, определяя подлинный характер конфликта – человека с социальной действительностью, жизнью, а не только борьбу Аманды с сыном, который на этом фоне выступает как конкретизация того, что происходит всюду. Этому подчинен весь композиционный ритм пьесы, вся ее архитектоника. Главное в движении ритма – повторы жизненных коллизий у персонажей, где на передний план выступает необходимость в одиночку включаться в плотную конкурентную борьбу. По-своему, пренебрегая семейным долгом, поступил отец семейства, и вот за 16 лет отсутствия открытка без обратного адреса и лишь два слова: «Привет… Пока». Не выдержала хромоножка Лаура: ее слабые нервы не выносили публичности и участия в гонках на скорость в машинописи.

Центральные эпизоды, связанные с Томом, варьируют мотив «бегства»: от подвалов «континентальной обуви», рутины жизни, «западни» семейных обстоятельств в кино и в реализацию отцовского варианта.

Кульминационный эпизод встречи Лауры с Джимом, ставки Аманды на «ловушку» для наконец-то появившегося молодого человека завершаются поспешным бегством расчетливого дельца, который после шести лет неудач боится хоть в чем-то сделать опрометчивый шаг.

Экранные надписи, картины, тесно связанные с этим ритмом, выступают в функции дополнений к семантике эпизода,

подчеркивания экзистенциальной сущности происходящего (сентенция «горький хлеб унижения» по отношению к мытарствам Лауры, картина зимы – зримая иллюстрация ее блужданий на улице с 7.30 утра до 5 часов вечера) и др.

С этой линией органично связан мотив иллюзий и реальности, который подается в движении той же периодичности: Аманда с утраченными иллюзиями, но вопреки жизненным урокам воспринимающая любую попытку как скачок к блистательному успеху – чисто американская вера в предприимчивость; Лаура с романтическими грезами о возможности выгородить свой уголок – этажерку «стеклянного зверинца»; Том с мечтой об увлекательных, идущих от его свободного волеизъявления романтических приключениях; Джим, «бежавший» по жизни с верой в блистательный успех, но пока «континентальная обувь», как у Тома, и мечты, что он схватит птицу крупных удач. Эта линия отражает авторское отношение к знаменитому американскому мифу непременного успеха для каждого. В своей статье «Успех» Т. Уильямс, имея в виду собственный опыт, показывает, каких невероятных, нечеловеческих усилий он стоил и что успех на фоне их воспринимается как уникальный случай. Загипнотизированность успехом, иллюзорность планов, витающих в облаках, великолепно изображены в пьесе. В этом он наследует традиции, идущие от Мартина Идена.

Т. Уильямс неоднократно утверждал: «Главная цель моей драматургии – создание характеров». Во имя их полноты и жизненности он использует все наработанное мировой культурой, но особенно ему близка экспрессионистическая противопоставленность разных сторон характера, выделение главного, сущностного в нем. Этим объясняется обилие и пространность авторских ремарок, выполненных в просветительском, «предваряющем» изображение модусе. В «Стеклянном зверинце» они многочисленны: шесть – перед каждой из семи картин, 14 внутри текста сцен. Чаще всего это законченная живописно-пластическая картина, имеющая свою эмоциональную тональность; она включает выразительную пантомиму жестов, поз, состояний действующих лиц, экранную сентенцию сути происходящего или долженствующего быть. Дидаскалии, ремарки, перестают у Уильямса быть вторичными по отношению к репликам персонажей, они становятся полноправными, значимыми семантическими акцентами для всего текста. Своей «романтической» подробностью очерков-пантомим они на равных с основным текстом вступают в формирование ритма их поочередных смен. При этом происходит

легкое перетекание от обычного прагматического языка персонажей к поэтизации в авторской речи, поднимающей смысл на обобщающий уровень.

Так, сцена ссоры, т. е. тяжбы двух разных жизненных позиций Аманды и Тома, прервана посередине: «Аманда растеряна и обижена. По мере того, как разговор оборачивается знакомой пыткой, Том становится нетерпеливым и резким. А мать в свою очередь впадает в привычное воинственное настроение. На экране парусник под пиратским флагом» [1; 495].

Ремарки содержат опосредованно выраженную авторскую аксиологию. «Переулок тускло освещен. Басовитый колокол с ближней церкви бьет пять в тот самый момент, когда начинается действие. В дальнем конце переулка появляется Том. После каждого торжественного удара колокола на башне он трясет погремушкой, и это словно выражает копошение человеков перед сдержанным величием всевышнего. Погремушка и нетвердый шаг выдают, что он пьян…» [1; 491]. Ремаркам отдана функция итоговой мелодии в оркестре человеческих страстей. Заключительный монолог Тома идет на фоне пантомимы, разыгрывающейся внутри квартиры. Все, что происходит там, мы видим словно сквозь звуконепроницаемое стекло… «Теперь, когда мы не слышим голоса Аманды, в ее облике вместо нелепой суматошности появилось достоинство и трагическая красота. Она утешает дочь, и движения ее медленны и грациозны, как в танце…» [1; 533].

Характеры персонажей раскрываются в их поступках, жестах, позах и в прямом перетекании их из ремарок в сценическое действие, но делается это тонко, с «изяществом» (любимый принцип Уильямса). Он всегда подчеркивал значимость для него авторитета Чехова: «Не сомневаюсь во влиянии Чехова» [3; 236]. Чеховское в поэтике недоговоренности, в несказанном, подтекстовом его звучании. Уильямс озабочен созданием определенного ритма между недоговоренными репликами – он обозначает интервалы при экспрессии их числовым выражением – счетом до десяти (что позже будет делать Беккет). В этом ритме выдержано описание ссоры между Амандой и Томом. Характерно в этом плане изображение невыговоренных чувств упоминанием в ремарках взгляда на фотографию отца. Она становится лакмусовым проявителем невысказанных мыслей Тома, когда он сетует на убожество своей жизни. Взгляд на фотографию вынес на поверхность мотив «бегства». Фотография отца становится персонажной функцией, ею начинаются ремарки и заканчиваются.

В «Стеклянном зверинце» формируется персонажная

характерология Т. Уильямса. В его восприятии выделяются два диаметрально противоположных типа: ранимые, тонко чувствующие страдальцы и недалекие, деловые, преуспевшие и стремящиеся к успеху рьяные агенты общества. Способность к духовному страданию рассматривается Уильямсом как признание незаурядности личности, в то время как депсихологизация маркирует ущербность личности.

Осмысление категории страдания имеет долгую историю в мировой культуре. На концепции Уильямса лежит отблеск и религиозного представления о благостности страдания как пути к духовному обновлению, причастности к терпению, страданиям бога (это ярко проступит в поздних его произведениях). В период «Стеклянного зверинца» ему ближе романтический модус страдания как меты избранности героя, высоты его духа, включенности в миропорядок.

У Теннесси Уильямса слабые, болезненные натуры ближе всего к выражению авторской концепции жизненного, буржуазного по своей социальной сути уклада, враждебного к человеку. Они больше предрасположены к непосредственному, мучительному переживанию закона о выживании сильнейшего, к нонконформистскому разладу со средой. Уильямс не приемлет обычного постулата, что нонконформизм, бунт против твердых установлений в жизни связан с сильной волей, выкованным характером. Он глубоко убежден: именно сильные, волевые натуры, тяготеющие к резкому самоутверждению, напористые, скорее всего и чаще всего склонны к конформизму, ибо менее чувствительны к давлению общества, легче приспосабливаются, эгоцентричны – предпочитают подчинять других людей, чем уважать равенство.

Эту «типологию» Уильямс сохранит на протяжении всего творчества. Она никогда не станет сухой темой. Полнокровная жизненность характеров останется главным принципом драматурга, но дельцы, адепты беззастенчивого успеха и власти будут уступать в сложности филигранно выполненным богатым натурам слабых, романтически приподнятым.

Сложно выписана Аманда: она одновременно и смешна, и трогательна, внешнее в ней и внутреннее противополагают себя. Казалось бы, «горький хлеб ее унижения» в попытках достать хоть что-то для жизни семьи (инцидент с подпиской), неудачи в ее жизни следуют одна за другой, и весь ее внешний вид замученного существа – знаки поражения, но вопреки этому – неукротимая энергия, жизнестойкость, материнский героизм. Вскользь брошено, что уже 16 лет, как убежал от семьи отец, за эти годы она подняла малолеток на ноги, как тигрица, бьется с

Томом за слабейшего члена семьи – Лауру. Ее образ энергичным зарядом деятельности вызывает ассоциацию со Скарлетт О'Хара из «Унесенных ветром» Митчелл, только нет хищнической хватки Скарлетт. Великолепно передана женская специфика ностальгии южанки, утратившей былую привязанность к бездумной светскости, порханию с нарциссами. С юмором Уильямс воспроизводит тип салонной беседы южан как образец устного жанра в ее разговоре с Джимом.

Том – типаж из вечной галереи романтиков с их бунтом против серой обыденности буден, нескончаемой одноликости и протеста против рабской униженности.

Образ Лауры держит все лейтмотивы пьесы, придавая им предельно экспрессивное выражение (страдание, униженность, «горький хлеб» ее). В ней ярко воплощается мотив гибели красоты, чистоты, который являет собой высшую лирико-поэтическую линию в пьесе, вбирая множество символов. Хрупкость красоты, тонкая чувствительность, тяга к ней вопреки всему предстают в символике стеклянного зверинца, удивительного единорога в нем. Жесты Лауры с игрушками как песнь нежности ее души. Музыка этих сцен – мелодия стеклянного зверинца – «самая веселая, самая нежная и, пожалуй, самая грустная мелодия на свете» [1; 477]. Она преимущественно принадлежит Лауре, но является сквозной для всей пьесы, «будто несет ее переменчивым ветерком». Она – связующее звено («ниточка») между ведущим и всей пьесой – она «как память, как сожаление о былом, без которого нет пьесы» [1; 477]. Все это – указания автора для постановки.

Именем Лаура вводятся реминисценции с героинями романтиков, а ее мотив – гетероном «Голубая роза» напоминает читателю эмпирии роз, огней у Беатриче в высшем круге рая как выражение идеала бытия Данте.

Уильямс воспитывался в семье священника; в интервью подчеркивал, что всю жизнь оставался верующим. В архитектонике «Стеклянного зверинца» идея божественного является верховным обнажением смысла происходящего в пьесе, ее итогом. Прозрачна символика противопоставления торжественных ударов церковного колокола «с башни» (а они всегда возносятся в небо, и все это служит выражением сдержанного величия всевышнего) и «копошенья» опьяневшего Тома, ищущего в ночной темноте выпавший из рук ключ от дома. Он утратит лучшее в своей душе и то бесценное, чем он владел: дом, семью, любовь матери, Лауры – ту атмосферу неповторимой родности, близости кровной связи людей – щедрый дар бога всему человечеству. Чувство вины – у вернувшегося Тома,

особенно острое перед слабой Лаурой – только сейчас он чувствует легкое прикосновение ее руки на своем плече. И как указывалось выше, Уильямс подчеркивал, что без сожаления о былом у Тома «пьесы бы не было».

Таким образом, субстанциональный характер социального конфликта завершается просветлением – катарсической модальностью. Это завершающий эффект восприятия, который структурно сублимирует и другие «подготавливаемые» моменты: стабильность уклада семьи Аманды, не позволяющий ничему поколебать в ней атмосферу любви; вершинная точка в этой линии – «ее трагическая красота» в картине утешения Лауры. Взгляд на фотографию мужа как выражение верности своему долготерпению и труду. «Катарсическое начало» у Т. Уильямса традиционно, ибо воплощает «веру художника в вечную сохранность и неистребимость ценностей, прежде всего нравственных» [5; 81–82].

Пьеса «Трамвай “Желание”» (1947) – шедевр Т. Уильямса, остающийся в репертуаре знаменитых театров мира до сих пор. Этот труд рожден стремлением создать современную трагедию, близкую произведениям Ю. О’Нила («Траур – участь Электры»), Б. Брехта («Жизнь Галилея»), Б. Шоу («Святая Иоанна»).

Глобальность социально-политических катаклизмов XX в., кризис гуманистической перспективы, крушение «я» в молохе институций определяли характер художественно-эстетических исканий в жанре трагедии. Для Т. Уильямса, как и для Ю. О’Нила, были значимы новации в области антропологии – открытия детерминант человеческого поведения, уходящих в тысячелетние глубины «коллективного бессознательного» (К. Юнг), в вечные биологические комплексы подсознания (З. Фрейд). «Эрос» и «Танатос» выступают как грозные силы. В художественно-эстетическом преломлении трагического они на равных в парадигме столкновения незаурядной личности с судьбой, обществом, миром – борьба с самим собой столь же накалена.

Новаторские устремления Т. Уильямса сосредоточиваются вокруг выбора трагического героя и характера катарсиса. В отличие от греческой трагедии Уильямс поднимает на высоты трагического накала жизнь обыкновенного человека. Существенные изменения вносятся в концепцию катарсиса.

Первая авторская ремарка и сцена выполняют функцию конвенциональной установки для зрителя. В ней модус видения включает широту и одновременно противоположность разнородных явлений: убогая окраина, но в ее захудалости забористая красота…

Мелодии блюза переплетаются с уличной разноголосицей.

Идут с работы. Невдалеке игра в кегельбан. Код этой пространной картины – это мир простых тружеников, а более обобщенно – здесь живут люди.

Центральная героиня Бланш Дюбуа появляется здесь в статусе инаковой, из другого мира аристократии, что маркируется белоснежным элегантным костюмом, всем ее внешним видом (белые перчатки, ожерелье) и т. д. Ее обескураженность Елисейскими полями сменяется шоком в квартире Ковальских, где кухонька с раскладушкой (здесь будет спать Бланш) и через занавеску спальня супругов Стэнли и Стеллы – сестры Бланш. В первой сцене – экспозиции пьесы – акцентируется итог пребывания Бланш в Большом мире – она без сил (нервное истощение), с дороги еле держится на ногах, утрачено все – родового поместья «Мечта» больше нет. Уильямс краток в указании на тот социальный молох Истории, который выбил владельцев богатых усадеб из их привычной колеи, превратив их в маргиналов, выброшенных на обочину. Об этом писали многие. Ближайший из них – Фолкнер для Уильямса «на слуху».

Бланш предстает в крайней ситуации – место в квартире Ковальских – единственное пристанище. От прежнего – лишь поблекшая красота, страх окончательно потерять ее превращает Бланш в нимфоманку, пекущуюся об эффекте, все время стремящуюся в освежающую ванну и полутень. Квентин у Фолкнера, боясь времени, разбивает часы, Бланш на лампочки одевает бумажные фонарики.

Второго главного актанта трагедии, близкого к традиционному амплуа злодея, Уильямс вводит «предваряющей» ремаркой, в которой сущность Стэнли выражена в аспекте биологизма и эгоцентризма: «животное упоение жизнью», «пернатый султан среди несушек», «признается лишь то, что принадлежит и причастно лично ему и потому раз и навсегда предпочтено и выделено» [1; 546]. Все это пластически будет развернуто в сюжете.

Конфликт в пьесе не однозначный, как принято считать, а коммулятивный, вбирающий многие, которые формируются в ходе развития сюжета.

Первая конфронтация связана с утратой усадьбы «Мечта», на владение которой якобы по кодексу Наполеона имел право владения и Стэнли. Бесцеремонно в отсутствие Бланш он выбрасывает содержимое ее кофра, в яростной слепоте и профанности в мехах принимая искусственные подделки за драгоценности, которые поглотили дом. Ситуация выяснения, как был утрачен дом, незаметно подменяется темой

взаимоотношения мужчины и женщины – самой поведенческой ситуацией персонажей. Код этих эпизодов – противостояние – борьба мужчины и женщины: прямолинейно-грубая сила Стенли и утонченность женских уловок, кокетства (грозный вопрос Стэнли – смех Бланш и духи на него из пульверизатора в ответ). «Не будь вы сестрой моей жены, я бы знал, с кем дело имею» [1; 553].

В текст входит трагедия по Стриндбергу, со всей жестокостью она будет развернута в дальнейшем, чтобы в финале завершиться страшной сценой насилия над беспомощной Бланш, – мужским выражением его упоенности силой, верховенством. Многие критики, не приемля жестокость сцены, рекомендовали Уильямсу выбросить ее. Возражая, он утверждал, что изнасилование теряющей рассудок Бланш – «центральное, существенное событие в пьесе, без которого она теряет смысл». Действительно, психобиологическая линия жизни полов, переплетаясь со столь же обобщенными реалиями конфронтаций в других аспектах бытия, многое экспрессионистически конкретизирует.

Конклавной сценой, стягивающей в тугой узел драматизм многих сюжетных коллизий, формирующих масштабность конфликта, является картина «игры в покер». В ней «вывихи» досуга рабочих; дан великолепный слепок их «дна» жизни, как бы вышедший из нравоописательной литературы (виски, дебош, беспамятство, потасовка, избиение беременной жены и др.) – и неожиданность сексуально-страстного примирения, – привычность происходящего, возвращения на «круги своя». Код этих сцен: «Где создания по образу и подобию божию?» Шок Бланш и ее гневное истолкование увиденного маркирует столкновение двух социальных укладов: дворянской аристократии, утонченной культуры, укорененной в веках, и социально неблагополучной рабочей среды, отброшенной от духовных богатств, отчужденной (удел – бары, изредка кино, радиоприемник, «игра в покер» – конкретизирован на семье Ковальских).

Уильямс демонстрирует обоюдное отчуждение. В словах Бланш много верных размышлений о долге человека быть человеком, но в конкретном восприятии прошедшего – «перехлест» экзальтированных преувеличений: у нее люди (люди как собратья в сообществе, как обозначает религия – «братья во Христе») исчезли. Ее артистическая натура привычно превращает все в яркие образы, а ее экзальтированность порождает изрядную долю преувеличения. В них лишь доля жизненной правды, остальное – от эстетической экзальтации. Эта ее особенность была заявлена Уильямсом сразу при ее первом впечатлении от Елисеевских полей пригорода: «Только По! Эдгар Аллен По, один

он мог бы оценить это по достоинству. Прямо за домом, конечно, Уирский лес со всей своей нечистью» [1; 540].

В этом же ключе – реакция Бланш на события «игры в покер»: «игрище обезьян», «хрюкают»; бытовая деталь – пакет с мясом, который Стэнли после работы купил в лавке, ее взволнованностью превращается в символ пещерного человека. «Стэнли Ковальский – живая реликвия каменного века. Приносит домой сырое мясо после того, как убивал в джунглях… Прибьет? – а вдруг хрюкнет и поцелует?» [1; 571]. Всю эту триаду слышит за дверью Стэнли, самовлюбленный, беспощадный. С этого момента для Бланш начинает разверзаться пропасть. Трагедия для Бланш началась задолго до этого, но гибельность ее судьбы обозначена здесь, в доме Ковальских, в минуты произнесенной триады.

В широкий социально-общественный конфликт вплетается уровень индивидуального, получающего общечеловеческий, онтологический характер. Пьеса «Трамвай “Желание”» – отклик драматурга на широко распространявшуюся философскую идею о богооставленности мира, крушения гуманизма, целесообразности в нем. Уильямс исследует глубинные импульсы поведения людей, чтобы обнаружить чудовищное попрание норм человечности. Для него Стэнли – «крайнее выражение» грехопадения, но в художественной системе пьесы он не единственный. Грех нетерпимости у Бланш не только в связи с «игрой в покер»; трагизм ее индивидуальной судьбы вошел в ее жизнь после того, как она, не проявив понимания, чуткости, по сути приговорила мужа, и он кончил жизнь самоубийством. И влюбленный Митч оказался далеким от умения прощать, одобрив убийственные акции Стэнли по отношению к Бланш.

Определяя свое место в мире, выражая тем самым главное в авторской аксиологии, Уильямс утверждал: «Я романтик, старомодный романтик. Меня приводит в отчаяние непостоянство любви, неумение людей жить в согласии – и целых стран, и отдельных людей – их неумение понять, насколько это важно… Я просто прихожу в отчаяние от этого» [6]. Эта позиция определяет подтекстовые морально-просветительские тенденции, которые выступают в «парной» композиции эпизодов, однотипной повторяемости их. Их структура: конфликтная ситуация – и в перспективе возможность снятия ее (даже с подсказкой для зрителя и персонажа в том числе, как реакция Стеллы после «игры в покер»). Возможны снисходительность, уступка, сострадание, христианское прощение, доброта, участие. Но властвуют «непримиримость», злоба, месть.

Уильямс возражал против афоризма Сартра «ад – это другие»,

акцентируя как источник индивидуальных аффектов саму личность: «Ад – это ты сам. Если ты полностью игнорируешь других – это ад» [2; 12].

Драма состоит из 11 сцен, каждая из которых представляет собой одноактную миниатюру. Кульминацией каждой сцены является одно из столкновений между Бланш и Стэнли. «Трамвай “Желание”» – пьеса с так называемой ретроспективно-аналитической композицией. Настоящее при этом тоже не статично, ретроспекция параллельна поступательному движению пьесы.

Драма Уильямса включает многое от трагедийной традиции. Это в первую очередь драматическое соположение противоположного, всерастущая градация в напряжении конфликта, а главное – победный пик духовности, чистоты героини накануне гибели. Линия Стэнли по сбору компромата на Бланш включает официальную молву, выбрасывающую Бланш из общества, – гулящая девка с однозначной репутацией. Стэнли выступает как рьяный исполнитель воли общества: с садистским удовлетворением в день ее рождения в качестве «подарка» вручил автобусный билет «в никуда», одновременно разрушив ее чистые отношения с Митчем, сулившие обоим большие надежды.

На «черный сюжет» у Стэнли симультанно накладывается «светлый» колорит жизни «нынешней» Бланш, отринувшей в душе все темное в прошлом, выстраивающей близость с Митчем по канонам чистоты, благородства, страха потерять его. Драматическое развитие идет с «двойной оптикой». Одна – холодный внешний срез событий, моделируемых Стэнли, и другая точка видения происшедшего и происходящего подается изнутри, пропитанная болью пережитого самой Бланш. Она ничего не утаивает, но за всем горечь маргинальности слабого, выброшенного разорением из привычного уклада. После смерти мужа и близких родственников Бланш оказалась «один на один» с миром сильных, преуспевающих, равнодушных. «Да, я путалась с кем попало, и нет им числа… Пожалуй со страху… Да, да, то был именно ужас, он-то и гнал меня, и я в панике металась от одного к другому, рыскала в поисках опоры – хоть какой-нибудь!» [1; 603].

Любовное влечение Уильямс считал «ахиллесовой пятой» человечества. Он акцентирует громадную силу психосексуального инстинкта (на протяжении пьесы он делает это многократно). И не случайно вносит его в название пьесы. В драматической судьбе Бланш роковую роль сыграли страх одиночества, иллюзия о сексе как силе жизни, дарующей чувство общности (последнее в тексте Уильямса от Лоуренса, которого он много читал). В других

обстоятельствах (непосредственного локуса пьесы) она предстает в ситуациях спокойного преодоления зова плоти, во всем блеске интеллекта, культуры, а главное – в борьбе за право на чистоту, на отстаивание той духовности, которая от нее неотделима. Ее противостояние Стэнли, Митчу с их «чернотой» о ней реализует драматическое напряжение контраста, проявляет «свет» ее души, стойкость человека, который выпрямляется, отстаивая свою духовную сущность и достоинство. Код этих сцен: «Все бы стало настоящим, если б верил ты в меня». Как и в пьесе «Стеклянный зверинец», в драме «Трамвай “Желание”» вводятся приемы поэтики пластического театра, правда, уже без «экрана». «Игра в покер» – прямой экфразис из Ван Гога: почти инфернальная резкость основных цветов простейшего спектра в описании рубашек, внешности игроков, всего антуража. Все подчинено семантике грубой мужественности и простоты их натур.

Музыка является неотделимой, органической частью драматического действия, его постоянным аккомпанементом. Ее разнообразные мелодии, сочетаясь, могут входить в функции эмблематики в противоречивый облик бытия (вступительная ремарка к пьесе, музыка улицы в восприятии Бланш). Чаще всего она передает тональность происходящего, оттеняя психологическое состояние персонажа. Музыкальный лейтмотив Бланш – полечка-варшавянка, блюз. Полечка как память о веселой, счастливой жизни с мужем и как подсознательно всплывающая неотступная вина перед ним. Блюз – вбирает все грустное в жизни, он символ изоляции негров и полон тоски по любви. Блюз для Бланш звучит в минуты острого ощущения своего одиночества, неустроенности. Смятенные чувства Бланш выражаются искаженными живописными формами и фальшивой мелодией: «зловещие тени и отблески причудливой формы снова заплясали по стенам». Звуковая акустика дисгармонична, своей какофонией она передает аффекты двух сквозных мотивов – Эроса и Танатоса, вырвавшихся из подсознательных глубин, слабо контролируемых. Вспышки страсти, гнева, агрессии оформляются шумовыми эффектами в сочетании с особым грубым колоритом речи. Здесь ближе всего Уильямс подходит к натурализму.

Великолепно формируется драматургом поэтика катарсиса. Как и в «Стеклянном зверинце», Уильямс озабочен тем, чтобы он был подготовлен всей структурой пьесы: и вершинным накалом конфликта, и здоровыми, «светлыми» компонентами сюжета. Катарсис в представлении Уильямса включает непременно художественную убедительность и закономерность. Текст должен формировать «горизонт» парадоксальных ожиданий – превращение остродраматических коллизий, чувства ужаса,

страха, жалости в просветляющие эмоции. Концовка в пьесе «Трамвай “Желание”» предельно нагнетена драматизмом: Бланш теряет рассудок, ее мысли текут в ожидании близкой возможной смерти, напряженное ожидание зрителями-соседями эскорта медиков из психолечебницы, испуг, сопротивление Бланш, смирение, жалость, плач Митча, лишь Стэнли непоколебим. Как верно указывает Н. А. Литвиенко, ссылаясь на Аристотеля, что в катарсисе чувство «страдательно»: «В свершившемся акте чужое становится своим…» [6; 9].

В «Трамвае “Желание”» на протяжении всего драматического действия «светлую» линию жизни воплощает Стелла. Имена у драматурга всегда символически значимы – Стелла – звезда. Как и у Бланш – белизна, связана с чистотой ее духа, «Дюбуа» – вышедшая из леса. Образу Стеллы не везло в интерпретации критиков (сцена любовно-страстного примирения затмевала все остальное). Между тем в каждом эпизоде общения с Бланш, Стэнли, в острых ситуациях она неизменно доброжелательна, ровна и снисходительна, но неукоснительно держит ниточку нормы жизни при всем понимании сложности ее. Она чужда той вражде, конфронтации, которая раздирала и Бланш, и Стэнли. В ней Уильямсом воплощена мудрая интуитивная женственность, те доброта и светлый взгляд, которые не позволяют ей чернить все в жизни. Она готова даже на самообман, лишь бы не потерять обретенное жизнестояние во имя добра, во имя жизни родившегося сына.

Но катарсис у Т. Уильямса необычен. Он не ставит точку завершения. Последние ремарки и реплики возвращают зрителя-читателя к продолжающемуся потоку бытия, где прежние черно-белые краски: та же деталь игры в покер, те же чувственно сексуальные жесты Стэнли и так же, возвышаясь надо всем, сияет синь небес и звучит торжественно колокольный звон с церковных соборов как напоминание о священном в жизни и как искупление всего сущего вечной красотой.

Лучшие пьесы Т. Уильямса обосновались на Олимпе современной драматургии. Они остаются широко востребованными театральными сценами. Блеск мастерства, верность гуманистической традиции – залог их будущей долгой жизни.

Вопросы и задания

1. Какие основания у Т. Уильямса причислять себя к «последним романтикам»?

2. Как реализуется на структурном уровне конфликт мечты и

действительности?

3. Поэтика пластического театра в «Стеклянном зверинце». Функции музыкальных, живописных дидаскалий.

4. Эстетический эффект соположения ретроспекции и поступательности драматургического действия в настоящем.

5. Художественная реализация полемики Т. Уильямса с фатальностью отчуждения между людьми в экзистенциализме.

6. Приемы выражения авторской аксиологии.

Литература

1. О'Нил Юджин. Пьесы. Теннесси Уильям. Пьесы. – М.: Радуга, 1985.

2. Денисов В. Романтик XX в. // Современная драматургия. – 1994. – № 4.

3. Неделин В. Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильяма // Теннесси Уильям. Стеклянный зверинец и еще девять пьес. – М., 1967.

4. Теннесси Уильямс (из отрывков о себе) // Иностр. лит-ра. – 1961. – № 8.

Том Стоппард (р. 1937)

Один из самых знаменитых английских драматургов, получивших широкое мировое признание. Он – «знаковая» фигура для драматургии второй половины XX – начала XXI в. В нем получает яркое художественное воплощение тенденция синтеза различных эстетических систем, которая является определяющей для динамики устремлений всех видов искусства, инициированных глобализацией всех сфер общественной, социальной жизни: диалогом культур, научными, философскими парадигмами, главным пафосом не только постмодерна, но и конфронтирующих с ним эстетических систем.

Стоппардом написано много: свыше 20 пьес, не считая бесчисленных радиопьес, сценариев. Настойчивое стремление в драмах он называет «счастливым браком между драмой идей и фарсом, а возможно, даже высокой комедией» [4; 75]. Критики делят их на два типа: 1) с преобладанием буффоности, 2) с большей серьезностью, но равно отмечая блеск мастерства, совершенство комедийности. И в тех и других, как настойчиво подчеркивает Стоппард, «основой служат гуманистические и моральные ценности».

Эталоном фарса считаются «Прыгуны» (1972), «Пародии» (1974), где Стоппард – парадоксалист с внешним алогизмом, абсурдностью, неправдоподобием и блистательной иронией. Вторая линия «знаково» представлена пьесами «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Входит свободный человек» (1968), «Аркадия» (1989), которые в жанровом и содержательном выражении репрезентируют протеизм таланта Стоппарда, интеллектуальную устремленность в богатый пласт культуры, актуальную философскую проблематику. Словесный фейерверк каламбуров, острот, парадоксов занимательно пронизывает самые сложные философские положения, иногда поэтически-иносказательно заменяя их. Стоппард не дает поблажек для массового зрителя, хотя использует все возможное в построении интриги, эстетического эффекта неожиданности и других средств, чтобы сделать восприятие текста увлекательным. Отмечая это, критики упрекают Стоппарда даже в намеренной сложности, она часто инкорпорируется им в начало (конвенцию с читателем, зрителем, что легкого восприятия они не дождутся). Действительно, многие пьесы требуют повторного чтения, чтобы разобраться не в интриге (она проста), а в том, что «делает Стоппард». Не случайно Энн Бартон, английская исследовательница, статью об «Аркадии» озаглавила

иносказательно, имея в виду и повторность обращения к тексту читателя: «На прогулку еще раз».

Стоппард облекает в поэтику художественных образов философские категории экзистенциализма (абсурда, экзистенции человека, свободы выбора, бытия-к-смерти, стоицизма); структурализма (децентрации, деконструкции, «языковой реальности»); постмодернизма (мира как текста, эпистемологического сомнения, критики метаповествований, историзма). У Стоппарда они предстают в биении живой мысли персонажей, в контексте жизненно-бытовой конкретности и, главное, в «письме» автора – в том «означивании», которое вытекает из соотношения всех компонентов произведения. Философские дефиниции прямо не звучат, они – за тем, что «делает Стоппард». Поэтому они трудны для чтения и предельно интересны, ибо великолепно дешифруют художественный язык творчества, являя реалистически поданный, суверенно значимый облик мира, созданный авторским воображением.

Родился Стоппард в 1937 г. в Чехословакии. Вскоре его семья эвакуировалась в Сингапур, затем – в Индию. С 1946 г. они переселились в Англию, что и определило язык радиопьес. Первая пьеса, принесшая ему известность, – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966). Она включена в программу многих английских школ. В ней обычный для Стоппарда прием деконструкции известного текста, в данном случае «Гамлета» Шекспира, в непременно оригинальной стоппардовской интерпретации.

Он оставляет ведущими в своей пьесе такие шекспировские мотивы, как «Весь мир – театр», жизнь – смерть, соотношение человеческого произвола и воли Судьбы, предначертанности событий. Они интерпретируются гротескно, в поэтике абсурда.

Но главное – он увидел «нестыковку» в разнотолкованиях между романтизацией высоких духовных устремлений Гамлета в решении великих вопросов бытия и явленностью его поступков, завершившихся кровавой резней пятого акта. В конец своей драмы Стоппард вводит финальный шекспировский текст как подтверждение, что симулякр был виден самому Шекспиру, а не выдуман Стоппардом. Читаем, Горацио:

> …И я скажу незнающему свету,
> Как все произошло. То будет повесть
> Бесчеловечных и кровавых дел,
> Случайных кар, негаданных убийств,
> Смертей, подстроенных в нужде лукавством,
> И, наконец, коварных козней, павших
> На головы зачинщиков. Все это

Я изложу вам.

«Гамлет» в трактовке Стоппарда изменяется до неузнаваемости. Е. Гришина справедливо назвала свою статью «Анти-Гамлет» [6].

На авансцене оказываются герои шекспировского закулисья – малоприметные, незадачливые придворные Розенкранц и Гильденстерн, причем сразу объявлено, что они мертвы. Вслед за этим структурным изменением трансформируется и конфликт, и образная система, и моральная точка зрения. Представлена современному читателю субъективная (в соответствии с постулатами экзистенциализма, постмодерна) интерпретация шедевра автором, чье видение, фокуляризация – из современности.

Выбранные главные герои ярче манифестируют их шекспировскую неприметность – это обыкновенные «маленькие люди» – в киносценарии и фильме по нему, написанном и поставленном самим Стоппардом, играющие их актеры хорошо передавали их в чем-то даже привлекательную «обобщающую» обычность. Но она у Стоппарда тонко спаяна с пародийностью, иронией, поданных в стилистике гротеска. Их «двуликость» – облик аверса и реверса – будут очень значимы в полифонии идейного звучания их судьбы у Стоппарда.

С нажимом на гротесковый комизм изображена их внешняя неразличимость во многих коллизиях: они сами путаются, взаимозаменяя друг друга; их не различают в ритуалах приветствий, и они покорно подчиняются этому. И вдруг – переключение на другой уровень смысла их «неполноценности», смирения: Гильденстерн, обращаясь к Розенкранцу: Гильденстерн…; Розенкранц: (раздраженно). Что?; Гильденстерн: «Неужели для тебя и в самом деле нет разницы?» [1; 102] и чуть раньше: «Что вообще может быть у нас общего, кроме этой ситуации?» [1; 101]. Обезличенность предстает даже в их смутном осознании не как производное «вины», а как результат того положения, в которое ставят их время и общество – («ситуация»!). Пьеса являет собой художественный отклик на деперсонализацию личности в XX в., превращение человека не в цель, а средство, что получило яркое выражение в философских максимах «смерть субъекта»; «человек исчезает, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [9; 363].

«Ситуация» в драме – абсурд, отчуждение человека от всего происходящего. В драме разграничивается пространство большого мира и предельно ограниченное пространство

персонажей – маленьких обыкновенных людей, поданных в их обобщенности. Взаимоотношения между ними выстраиваются в особую сюжетную линию, где в фокусе восприятие Гильденстерна – Розенкранца: кто-то на коне миражно вынырнул из «тумана» большого мира, сказал, чтоб ехали…; приехали – сказали, чтобы разузнали что-нибудь от Гамлета о причине его странного поведения – репетируют вопросы к нему, но как можно сформулировать вопросы по отношению к чему-то, если этого совершенно не знаешь?

Воображаемый диалог с Гамлетом взрывается изнутри комизмом абсурда, который получает выражение в языке – в столкновении двух его различных «знаковых систем» для обозначения одной и той же реальности (проблема различной языковой референции в лингвистике структуралистов). Гильденстерн и Розенкранц препарируют события из жизни Гамлета, якобы задавая ему вопросы, языком, отгороженным от его мира, – все напрямик, кратко, в простонародной синонимике и у Гамлета (Гильденстерна) и Розенкранца:

«Р. Ваш дядюшка становится королем.

Г. Точно.

Р. Необычно.

Г. Более чем.

Р. Значит – узурпация?

Г. Он просочился…

Р. Брак вашей матушки…

Г. Он просочился.

Р. Его тело было еще теплым.

Г. Ее тоже» [1; 101–102].

Коллажем вводятся в текст сцены из шекспировского «Гамлета» – в восприятии стоппардовских персонажей они «выныривают» неизвестно откуда, какие там события происходят, они не знают (вот Гамлет тащит безжизненного Полония…, вот прошли король с королевой в сопровождении свиты…). Персонажи испытывают экзистенциальный страх перед большим миром, полны неуверенности, смешны в своей подготовке к встрече с ним, они в прямом и непереносном смысле теряют ориентацию, боятся в необжитом пространстве потерять единственное, в чем они уверены, – соседство друг с другом (сцена, где они боятся остаться в разных концах прохода).

На художественном языке реализуется Стоппардом эпистемологическое сомнение в возможность достижения истины о мире в ее конечной безусловности, равно как и в представлении о реальности, которое рекламировали современные философы. Это то, что касается экзистенциальной сферы

трансцендентального. Пространство прагматической деятельности человека, его частной жизни оставлено, как уже говорилось в связи с Камю, Сартром, ответственности, свободе личности, жизнестроению «себя». Здесь законы детерминизма в силе. Герои Стоппарда застряли в мертвой точке: «Мы покинуты… Чтоб самим выбрать путь» [1; 88] или «Это изощренная пытка, когда тебя заводят, а куда пустят, не говорят…» [1; 98]. Ощущение свободы им неведомо. Это чувство, по определению экзистенциалистов, тяжело как цепи, многие, и стоппардовские герои в их числе, слабы, чтобы встать на этот путь «свободного жизнестроения» вопреки обстоятельствам. В их сознании маячит кто-то долженствующий споспешествовать им. Они с самого начала мертвы, ибо анемичны, инертны, лишены энергийного заряда для самоутверждения себя в действии. Они не реализуют своего человеческого предназначения, позволяя собой управлять, отказавшись от самостоятельности в действии. Стоппард подчеркивает мотив неподвижности в их жизненном пространстве, которое трансформируется в их восприятии в пустоту лабиринта: так представляется со страхом дворец, так с радостью видится неподвижное место на палубе корабля. Их «обездвиженность» передана аллюзией на беккетовских героев из «В ожидании Годо» почти дословной цитацией.

«Р. Пошли отсюда.

Г. Куда?

Р. Куда угодно.

Г. Надо подождать. Может, погода изменится [1; 121]; или

Р. Почему ты ничего не предпринимаешь?

Г. Потому что мы не имеем права капризничать… Все это устроилось до нас… У нас нет выбора.

Р. А был?

Г. Возможно когда-то» [1; 123].

Их пространство и время неумолимо сокращаются (до бочки на корабле), в возможности чувствовать течение времени. («Мы тонем во времени») [1; 122]. Появляется мотив слепоты с аллюзией на драму «Слепые» у Метерлинка, с той разницей, что не видят ничего в окружающем зрячие, не способные уже к адекватности воспринимаемого.

Для героев Стоппарда потеря «центра» («децентрация» у философов!) – естественное ощущение своей полной потерянности в «пустоте» их пространства, тут и до потери обычной логики, рационализма недалеко.

Персонажи приходят к заключениям, абсурдности которых не замечают. Так, по-беккетовски, с демонстрацией абсурда в ситуации и восприятии рисуется сцена определения места

восхода солнца и соответственно ориентации в пространстве: «Р. Что сейчас утро? Г. Если это так и солнце находится там (справа от него, стоящего лицом к залу), то тут (перед собой) был бы север. С другой стороны, если сейчас не утро и солнце село там (слева), то тут (неуверенно) был бы…»

За этим следует вполне разумная реплика Розенкранца: «Почему бы тебе просто не сходить и не посмотреть?», на что следует презрительный ответ Гильденстерна: «Прагматизм?!» – до этого-де опускаться не надо [1; 105].

Главное в бурлеске смеха у Стоппарда – неспособность прагматического сознания персонажей хоть в чем-то окружающем их увидеть благоприятный человеку смысл, даже в естественных природных явлениях. Линза мрака на их глазах в метафорике диалога:

«Р. Темновато. А?

Г. Но не как ночью.

Р. Да, не как ночью.

Г. Темно, как днем.

Р. Ага, для дня темновато» [1; 122–123].

Узнав о предстоящей казни, Гильденстерн недоуменно восклицает по отношению к той круговерти событий рядом с ними в прошлом: «Неужто весь этот балаган сводится только к двум нашим маленьким смертям… Не иметь никакой информации – и такой конец – и даже сейчас не получить объяснения» [1; 134–135]. Манифестируется экзистенциалистская ситуация человека абсурда, лишенного понимания происходящего, в мире абсурда, отвечающего молчанием на вопрошания человека.

Несостоявшаяся реализация «жизнестроения» «я» стоппардовскими персонажами побуждает критиков видеть в них аллюзию на ибсеновского Пер Гюнта. Их растворение в пространстве в финале пьесы сродни переплавке Пер Гюнта, когда пуговичник с ложкой, как большой знак вопроса, поджидает человека на перекрестке, угрожая стереть его личность как наказание за «нежизнь». Герои виновны – их бездействие сделало их «мертвыми», лишенными свободы выбора. Это осознают они сами: «Должно быть, был момент тогда, в самом начале, когда мы могли сказать – нет. Но мы как-то его упустили» [1; 135]. В соответствии с аллюзией на Ибсена автор дарит им надежду на повзросление, ступень к лучшему. – Гильденстерн: «…Ладно, в следующий раз будем умнее…» [1; 135].

Но рядом с этим контрапунктное видение трагедии малости человека перед давлением окружающих стихий, поэтому на уже известный факт гибели второй раз в финале накладывается

лирически щемящая миражность их смерти.

В композиционной структуре пьесы Стоппарда Розенкранц, Гильденстерн и Гамлет находятся в морально-этическом плане в постоянном соположении. Оно было заявлено самим характером деконструкции.

Стоппардовская трактовка Гамлета неоднозначна, как и «маленьких» персонажей. С одной стороны, Гамлет не лишается некоего романтического ореола, роли мученика идеи в шекспировском сюжете. Он представлен в несомненных преимуществах перед «придворными» Гильденом и Розеном своим непререкаемым интеллектуальным статусом: он сразу при первой встрече с ними увидел их не чисто дружеский, а прагматический интерес («Он нас одурачил…» «Вертел нами как хотел…» «Он нас уделал. Начисто…») [1; 104]. Гамлет произносит знаменитый монолог – герои воспринимают лишь шевеление губ, Гамлет часто появляется читающим на ходу книгу – Розенкранц делает из книжных листов журавликов и пускает их по воздуху (в фильме).

В остальном перед читателем, зрителем – новый Гамлет. Предполагая, что читатель знаком с фабульной канвой, автор показывает его фрагментарно, мозаикой отдельных отрывков, вырванных из общей логики событий; авторскими ремарками-описаниями, захватывающими Гамлета врасплох. Постулируя постмодернистскую идею нонселекции, всеобщей равнозначности, Стоппард, поднимая Розенкранца и Гильденстерна до понятия «Человек», одновременно ставит на тот же уровень и Гамлета. Шекспировская философская аксиология трагедии Гамлета заменяется противоположным смыслом, ибо реализуется Стоппардом постулат постмодернистской эстетики: любой шедевр, как Протей, может менять свой смысл в зависимости от референцирующего сознания интерпретатора, детерминированного многим. Как уже отмечалось выше, модус интерпретации у Стоппарда определен современностью.

Вторую половину XX в. особо заинтересованно волнует вопрос, который ставится как «трагедия от идеалиста». Он инспирирован утопиями то о строительстве социального рая, то о горделивой чистоте расы, то о существовании единственно высшей, истинной религиозной конфессии – и всюду беспрецедентные массовые убийства, миллионы жертв.

Гамлет у Стоппарда находится во власти Идеи, духа мщения, выходя под влиянием их за грань этически дозволенного убийством человека человеком.

В результате «Кровавая бойня – целых восемь трупов» [1; 116] – так выглядит история Гамлета в интерпретации актеров, т. е.

зеркально отраженная в вечность. Стоппард снимает Гамлета со сверхличностных героических котурнов, уподобляя его фанатикам, в руках которых Идея всегда оказывалась кровавой. Лишь частично Стоппард оправдывает Гамлета тем состоянием аффекта, в котором он расправляется со своими «врагами».

Суровость нравственной оценки сохраняется сопоставительным планом Гильденстерна и Розенкранца. Гамлет презирает своих «друзей по школьным играм». Они смешны ему и неинтересны. Он видит в них только королевских угодников и шпионов. Гильден и Розен тоже перед ним в своей социальной функции «придворных» – «человеческое» отчуждено.

Лакмусовая бумажка состояния их нравственности – письмо в Англию со смертным приговором Гамлету. Вскрывают его дважды: вначале везущие его Гильденстерн и Розенкранц, затем Гамлет. В этом они уравнены. Но если Гильденстерн, тоже предав общие школьные годы, пускается в велеречивые философские доводы, оправдывающие с долей привычной покорности невмешательство в судьбу Гамлета (все это сотворено до них, без них, они к этому не имеют никакого отношения – обычная, отмеченная экзистенциалистами «вина» «бездействующих», уклоняющихся, «посторонних» для общества), то философ Гамлет с завидной непосредственностью подменяет письмо, в миг, даже не задумываясь, вместо себя вписывает ни в чем неповинных людей, приговорив их к казни. Чаши суда над «говорением» Гильденстерна, их общей с Розенкранцем виной «невмешательства» и сделанным убийством случайных невинных людей Гамлетом не равновесны. И в последующих мизансценах эта разность уже недвусмысленна. Дается шокирующая авторская ремарка: «Гамлет подходит к рампе и смотрит в публику. Остальные молча за ним наблюдают. Гамлет громко отхаркивается и плюет в зал. Секундой позже он подносит к глазам очки и, протирая их, уходит в глубь сцены [1; 131] – деталь полного пренебрежения Гамлета к тому, как он смотрится в глазах публики. В то время как простые смертные Гильден и Розен (так они ласково называют друг друга) трогательны в теплоте их дружбы, в скромном приятии своей малости.

Следуя постулату постмодерна – избегать однозначности, любое явление подавать в его многомерности, Стоппард своих героев со статусом Человек абсурда наделяет свойствами, которые позволяют им вызывать симпатию у читателя. Они могут воскликнуть: «Я живой!» («они считают нас мебелью») [1; 111]. Они противопоставляют миру абсурда свою человечность: «Мы же ничего дурного не сделали. Никому» [1; 135]. Слепота, заурядность, но морально они на голову выше других: «Мне

ничего не приходит в голову оригинального. Но я хорошая поддержка», – говорит Розенкранц. Не вторгаются действиями в «колесо», которое запущено другими, но они знают, чем это грозит не только им, но и многим. Розенкранц предлагает: «Может, надо что-нибудь сделать? Что-нибудь конструктивное? А?», на что Гильденстерн отвечает: «Что? Маленькую плоскую пирамиду из человеческих тел?» [1; 98].

В проблеме искусства Стоппарда занимает главный аспект – его референция по отношению к реальности. Избирается предельно обобщающий, травестирующий взгляд. О теоретическом ракурсе нужно догадываться или забыть насовсем, ибо все предстает в предельно редуцированной форме, будучи сведено к афоризму, либо лапидарному до гротеска клише. «Я хочу хорошую историю – с началом, серединой и концом» [1; 15]; «Я предпочел бы искусство как зеркало жизни». Эти изречения Розенкранца, Гильденстерна – банальные расхожие этикетки. В этом же ключе, но уже с использованием пародийной стилистики Ионеско рифмуются персонажи античности: «Все эти типы – эдипы, оресты – инцесты… а также само – Срамо – самоубийства… девы, возжаждавшие богов… И наоборот» [1; 93]. Не забыто и массовое искусство. В океане его вынуждена («спрос падает») подвизаться актерская труппа: «Мы скорее принадлежим к школе, для которой главное кровь, любовь и риторика» [1; 93], с оговоркой о возможности вариантов между ними, но с учетом, что в каждом «кровь обязательна».

В реплику актера автор включает уже в серьезном тоне краткое определение постмодернистского искусства, где делают «обычные вещи, только наизнанку. Представляем на сцене то, что происходит вне ее. В чем есть некий род единства – если смотреть на всякий выход, как на вход куда-то» [1; 91]. Эстетические положения постмодернизма втиснуты в метафору – несведущий зритель пропустит, осведомленный – поймет.

Акцентируется игровая природа искусства: диалог превращается в монолог – фраза, начатая одним, просто продолжается другим тягостно долго; гротеск может превратиться в буффонадную цирковую репризу (преграду соорудить для Гамлета важнее, чем оставить ремни в брюках); спасаться от пиратов в бочках – недостаточно эффективно, – устраивается в них оркестровый концерт; зритель явственно видел, как в три рядом стоящие бочки влезли Гамлет, Розенкранц, Гильденстерн, – открываются крышки – и вылезает не «тот» – как они переместились? Это смех Стоппарда над «горизонтом ожидания» правдоподобия у зрителя.

Для серьезного разговора о возможностях искусства в

отношении к референции реальности Стоппард избирает экзистенциальную проблему смерти. Идя от постулата постмодерна – «все в восприятии», автор выстраивает агон сопоставлений: гамлетовскую глобальную, рационально выстроенную философскую мысль, – и рядом дискуссия сугубо индивидуального видения Розенкранца, Гильденстерна, а с высоты Искусства говорит актер. То есть перед нами три ракурса видения: трансцендентальное, прагматическое, художественное. Острейшая полемика между двумя последними. Позиция актера: искусство всемогуще: убеждает зрителей в правдивости смерти лишь актерская игра, реальная картина увиденного не впечатляет и просто не убеждает.

Позиция Гильденстерна: актер не умирал, он знал, что он жив, и по-актерски «умирать» он может тысячу раз. Никакой мыслью, высоко летающей или опустившейся под землю, пытающейся себя, человека, увидеть забитым в ящике, – никому из них не дано возможности передать, что такое смерть. В контексте постмодернистской мысли смерть становится аналогом мира, который также поворачивается к вопрошающему человеку тайной, загадкой. Могучее искусство – не исключение. Оно также, как человек, может утешать себя иллюзией правды. Современный писатель сосредоточен на экзистенции простого человека. Поэтому смерть его – просто длящееся небытие: смерть своих героев он изображает лирически щемяще внезапно «оборванным вопросом» Гильденстерна и ответным «молчанием» Розенкранца, включая это в емкую метафору.

Пьеса Стоппарда блестяще переведена на русский язык И. Бродским, поэтому может быть включена в достояние русской культуры.

«Аркадия» (1989)

Если в «Розенкранце и Гильденстерне» Стоппард пересекал пространства в одном времени, то в «Аркадии» наоборот: в одном пространстве взаимодействуют весьма удаленные друг от друга эпохи. В действии одной пьесы Стоппард переплетает две временных параллели, которые чередуются по сценам: первая сцена начинается событиями в апреле 1809 г., но уже со второй сцены включается весь XX в., и «дальнейшее действие происходит попеременно, то в начале XIX в., то в наше время, причем в одной комнате» [2; 21].

В этой пьесе пространство интерпретируется как своеобразная вещевая копилка: в комментариях автора в комнате выделяется стол, на котором предметы письменного реквизита

разных эпох, они не заменяются, а соседствуют. Если какая-то вещь выглядит анахронизмом, «ее просто не замечают. К концу спектакля на столе окажется целая куча разнообразных предметов» [2; 21]. Это пластически материализованная метафора родственности жизни людей разных эпох. Она дублируется на идейно-философском уровне мотивом дороги культуры человечества: «…мы путники, которые должны удерживать весь свой скарб в руках. Выроним – подберут те, кто идет следом. Наш путь долог, а жизнь коротка. Мы умираем в дороге. И на этой дороге скапливается весь скарб человечества» [2; 36]. Не случайно Стоппард для обозначения пространства выбирает «учебную комнату». Он сопрягает в едином локусе приобретенные знания, сразу намечая одну из центральных проблем своего произведения.

Второе пространство в пьесе – Сидли-Парк также не случайно: парк, сад в мировой культуре предстает как модель мироустройства.

В соответствии с главной структурообразующей идеей единства персонажи двух различных эпох, их действия предстают во всеобщей взаимосвязанности и многократной повторяемости. Идеи, метафоры, высказывания, поданные в индивидуальной речевой тональности и личностной обусловленности, звучат в таком же обрамлении в другую эпоху и поэтому, на первый взгляд, трудно узнаваемы и сопоставимы. Но текст Стоппарда манифестирует довольно стройную и богато расчлененную систему отражений, своеобразной зеркальности событий, характеров, взаимоотношений. Некоторые двойники распознаются сразу, некоторые соотносимы по отдельным деталям, функциям, сюжетным параллелям и выявляются при внимательном чтении.

Томасина и Гас Каверли – двойники, воплощающие дар гениальности каждый в своей эпохе. Септимус в параллели XX в. – Ханна и Валентайн, объединяющие разные грани личности Септимуса, – естественника и гуманитария; Байрон и Бернард соотносимы по сюжетной линии: оба изгнаны из Сидли-Парка ревнивой хозяйкой за связь с другой особой; Леди Крум и закулисная Леди Крум, помимо двоящегося имени, положения главы имения, имеют схожесть ситуаций, в которые попадают; Хлоя и жена Чейтера подвержены чрезмерному любвеобилию; Гас Каверли и Огастас Каверли – двойники ко всему прочему и по возрасту: им 15 лет.

Явственно некоторое сходство фабульной канвы. И там и там связующая – любовные интриги, за которыми стоят серьезные научные исследования и открытия. Век XIX: за бесконечным

клубком многих влюбленностей 13-летняя гениальная девочка, открывшая закон итерации. Век XX: за «сенсационными» открытиями и любовными похождениями Бернарда стоит кропотливое исследование Ханны, упорство Валентайна, доказывающего уравнение Томасины, молчаливый гений Гаса.

Настоящее оказывается не результатом, а инвариантом Прошлого, по сути, его повторением, двойником. Этот прием многократного повторения в пьесе Стоппарда реализует постмодернистский принцип Децентрации, являющийся критикой «логоцентрической традиции» (по выражению Ж. Дерриды). Прошлое и настоящее – равноправные части единого целого. При децентрации ни один компонент бинарной оппозиции не имеет преимущества, они равнозначны в интертексте культуры. Признание доминанты одного из них влечет за собой разрушение целостности бытия, его изначальной недискретности. Например: спор, возникший между Бернардом и Валентайном, Ханной о большей значимости автора научного открытия или самого понятия «научный прогресс»; Валентайн: «Зачем спорить о личностях? Главное – само дифференциальное исчисление. Научный прогресс. Познание». Бернард: «Неужели? А почему?» [2; 50] – и он напрочь отвергает научный прогресс, делая ставку на гения. Но и он, и другие не правы, возвеличивая одно в оппозиции.

Аналогичное в противопоставлении науки и поэзии: открытие наукой законов термодинамики и равное поэтическое откровение Байрона в стихотворении «Тьма». В пьесе Стоппарда противостояние рационального и подсознания, интуиции образует мини-сюжет спора о значимости в науке документа, интуиции: Ханна на обложку своей книги поместила фотографию «Лорд Байрон и Каролина Лэм в королевской академии», сделанную Г. Фюзели. Бернард сообщает Ханне, что компьютером фотография была сканирована и объявлена подделкой. Ханна клянется интуицией, что это оригинал. Позднее выясняется: она права, ошибся компьютер. В результате утверждается обоюдная равная возможность ошибки и у рацио, и у интуиции, так же как необходимость равной «взаимопомощи».

В создании «Аркадии» Стоппард пользуется деконструктивным методом, устраивая читателям, зрителям показательную деконструкцию, являющуюся структурно и смыслообразующим принципом повествования. Наши современники (Ханна Джарвис, Бернард Солоуэй) пытаются воссоздать исторические события начала прошлого века, блуждая в лабиринтах гипотез, и дают им свои интерпретации, создают Текст Истории. Стоппард выступает не просто в качестве

деконструктивиста их Историй, а демонстрирует всю цепочку подмены и ее разоблачения, делая зрителя соучастником своей работы. В первой сцене пьесы были представлены события в их объективной истинности, что воочию видели зрители и читатели.

Стоппардовский процесс деконструкции структурно выглядит так: Бытие (как все в действительности) – История (псевдоистина: продукт ограниченного человеческого познания) – Деконструкция (рассеивание, развенчание) – Истина (восстановленный текст, изначальный вариант бытия). Результат Истории – (фабуляции, по терминологии Дж. Барнса) изложен в «научной» публикации Бернарда о дуэли Байрона и Эзры Чейтера: есть «документы» – вложенные письма, но авторство устанавливается ложно (симулякр), и также по ложной причинно-следственной связи интерпретируются другие события в жизни Байрона – и «научная» концепция готова: Байрон-де был в Сидли-Парке, охотился («документ»), был вызван на дуэль («документ»), стрелялся, убил поэта («тот исчез»), и поэтому поспешное бегство за границу, причина прозрачна в письме («документ»): «выбора у меня нет. По ряду причин отъезд неизбежен и ехать надо незамедлительно» [2; 45]. «Облажался» – последовало аргументированное опровержение этой антинаучной версии.

Постмодерн настаивает на субъективности интерпретации любого «текста». Стоп-пард на пространстве литературного текста подает это как источник комедийности: «научный доклад» Бернарда воспринимается в соответствии со «знаковой» сущностью личности.

«Бернард. На чем я остановился?

Валентайн. На голубях.

Хлоя. На сексе.

Хана. На литературе.

Бернард. А, на настоящей драме» [2; 46].

Бернард так легко увлекся своей «концепцией», потому что подсознательно накладывал свою поведенческую модель на Байрона, и потому что так падок на сенсации; рациональная Ханна, не терпящая сентиментальности, вначале переход от Просвещения к Романтизму рассматривала как упадок (равнозначность этой дихотомии она признает позже).

В центре пьесы у Стоппарда, как обозначено в самом начале, процесс познания, поиски Истины. В пьесе четко обозначена историческая ситуация: если в «Розенкранце и Гильденстерне» была видна «мертвая точка» на пространстве прагматики в жизни персонажей, то в «Аркадии» – «кризисная зона» в истории человечества, в осознании мира и своего места в нем. Стоппард берет знания во всем их масштабе. В пьесе представлена

современная наука в разных профилях: гуманитарные (Ханна, Бернард), естественные (Септимус, Валентайн). И те и другие наталкиваются на стену неизвестного и корпят у входа. Кардинальные прошлые методологические установки детерминизма, логоцентризма как предпосылки, условия Истины отвергнуты в виду их несостоятельности. Валентайн: «Все, что мы почитали знанием, лопнуло, точно мыльный пузырь» [2; 42]. Томасина: «Ньютон рассчитывал, что наши атомы покатятся от рождения к смерти прямиком. Ан нет! Я знала, что детерминизм несовершенен, он же прет напролом… Госпожа Чейтер тоже знает, как распаляются тела. Она может опровергнуть Ньютона в два счета» [2; 65].

«Кризисная зона» предстает как мир хаоса, бросающейся в глаза беспорядочностью. Некоторые части пьесы Стоппард с юмором делает аналогом хаоса мира, где симультанно в одном времени подаются обрывки разных времен и эпизодов предельно краткими репликами, которые уничтожают возможность понять что-нибудь.

В этом же ключе любовные перипетии в пьесе подаются то с юмором (как пародия на «Дамский любовный роман»), то с драматизмом умолчания (как дань признания Чехову), но одновременно все они выполняют в тексте функцию художественного выражения философской идеи «мир как хаос, беспорядок». Стоппард с юмором доверяет подвести этот итог Хлое, а уж она (как и по твердому убеждению Томасины), Чейтерша знает в этом толк: детерминизм буксует… Хлоя: «А причина одна – единственная: люди любят не тех, кого надо. Поэтому сбиваются все планы и искажается картина будущего» [2; 58].

Случайность, которую детерминизм не учитывал, ибо был занят «законами», на пространстве хаоса становится «конем в кармане» у жизни и в повествовательной стратегии у Стоппарда. В миг разрушена концепция убийства Чейтера Байроном случайно найденной фразой из семейных записей (присланная далия открыта ботаником Чейтером). В этой же функции найденный случайно Гасом альбом Ноукса, где Томасина случайно нарисовала Септимуса Ходжа с черепашкой, что решительно изменяет концепцию Ханны, – без этого она держится на голом вымысле «идеального символа идиота в пейзаже».

Хаосом представляется мир познающему сознанию в XX в. Это «новая ситуация» человечества, акцентируемая постмодернистами, становится объектом исследования у персонажей романа. Констатируется грандиозность задачи. «Словно стоишь у истоков мироздания… Одно время твердили,

что физика зашла в тупик. Две теории квантовая и относительности – поделили между собой все. Без остатка. Но оказалось, что эта якобы всеобъемлющая теория касается только очень большого и очень малого. Вселенной и элементарных частиц. А предметы нормальной величины, из которых и состоит наша жизнь, о которых пишут стихи… облака… нарциссы… водопады… кофе со сливками… – все это для нас по-прежнему тайна, покрытая мраком» [2; 42].

Но Стоппардом Всеобщая рациональность рационализма и Хаос постмодернизма рассматриваются как звенья бинарной оппозиции, идентично ложные в своей ограниченности. Все гораздо сложнее и синтетичнее. Процесс познания хаоса включает в себя необходимость прозревать истину сквозь мощный поток кажущихся случайностей. Стоппард художественно реализует эту сложность, вводя поиски Томасиной математического закона итерации – ритма в пульсации всего происходящего в жизни. Она начертала уравнение на полях школьной тетрадки. Сущность ее устремления в пьесе регулярно разъясняется звуковой метафорой фоновых шумов, мешающих увидеть за их завесой сущностное в жизни. Текст Стоппарда включает аллюзию на финальную сцену из «Степного волка» Гессе, где Моцарт демонстрирует Гарри Галлеру, как радио шумом, треском искажает музыку Генделя, но уничтожить ее совершенство не в силах.

«Хана. И что делать?

Валентайн. Догадываться. Попытаться понять, что это за мелодия, вышелушивать ее из лишних звуков… Меняются мелочи, детали… Но детали не важны. Когда все они рассматриваются в совокупности, видно, что популяция подчинена математическому закону» [2; 40–41].

В этих эпизодах содержится отклик Стоппарда на появление во второй половине XX в. новой науки – синергетики с ее устремленностью к выявлению алгоритмов в самоорганизующихся сложных системах. Под этим взглядом хаос теряет многие субстанциональные качества. Разум начинает одолевать его на обширном пространстве обычной жизни человека на земле. И рядом с этим пространством поисков в тексте Стоппарда поставлены актуальные проблемы познания мироздания во всей громадной временной протяженности его.

Валентайн. «Нельзя открыть дверь несуществующего дома.

Хана. На то и гений» [2; 61].

Гений Томасины открывает второй закон термодинамики – все тела в мире подчиняются закону теплообмена, непременно опускаясь до объекта с низкой температурой. Солнце остывает – земля обречена. Такое же гениальное прозрение в стихотворении

Байрона «Тьма»:

«Я видел сон, не все в нем было сном.
Погасло солнце яркое, и звезды
Без света, без путей в пространстве вечном
Блуждали, замерзшая земля
Кружила слепо в темноте безлунной» [2; 61].

Уравнение Томасины об итерации Валентайн разрабатывает в близкой ему сфере ученого-биолога. Между тем уравнение Томасины распахнуто ко всему мирозданию. Томасина: «Если остановить каждый атом, определить его положение и направление его движения и постигнуть все события, которые не произошли благодаря этой остановке, то можно – очень-очень хорошо зная алгебру – вывести формулу будущего» [2; 15]. Речь идет, по сути, о реализации давней мечты алхимиков о философском Камне – Истины Истин. И еще от Томасины: если представить, к примеру, математическую конфигурацию листка и соотнести во всей последовательности с другими формами – то будет явственна картина зарождения, эволюции жизни. И если она погибнет, то можно представить, как она появится вновь. Стремление к познанию мироздания в таких, казалось бы, сумасшедших параметрах отдано Стоппардом самому героическому гению в романе – Септимусу Ходжу. В его облике проступает архетип Фауста, навечно притянутого магнитом неведомого. Уединившись в приюте отшельника, он подчинил свою жизнь доказательству открытия своей ученицы. Мотив отшельничества от мира во имя служения ему включает произведение Стоппарда в традицию житийной литературы. В самом тексте – культурные аллюзии на эту связь. Томасина (подрисовывая отшельника в пейзаж, изображенный в альбоме архитектора Ноукса): «Он у меня похож на Иоанна Крестителя в пустыне» [2; 21].

О его сподвижнической жизни в памяти людей – одни отрывки: полное одиночество 22 года, умер в возрасте 47 лет, дряхлый, как Иов, сморщенный, как кочерыжка; сочли его сумасшедшим – жилище его было забито бумагами с математическими формулами, каббалистическими знаками. «Но до последнего часа он трудился, пытаясь вернуть миру надежду посредством доброй старой английской алгебры» [2; 53].

В лице Томасины, Септимуса Ходжа Стоппард запечатлел дерзновенный, трудно представляемый обычным сознанием порыв к познанию неведомого гениальных первооткрывателей, отдающих этому свою жизнь без оглядки (вспомним Галилея,

Циолковского). В пьесе Стоппарда обозначены кратко безмерные параметры их драматической и одновременно величественной ситуации, в которой был сделан ими свободный выбор своей судьбы с неимоверно тяжким трудом, где один на один со своим призванием.

«Господни уравнения уводят в беспредельность, в иные миры. Нам не дано их постичь» (Септимус) – «Да, мы действительно сидим в центре лабиринта. Но мы должны найти выход…» (Томасина) [2; 35]. В пьесе поставлен современный экзистенциалистский акцент – героическое действие в ситуации незнания результата. Но в ней на передний план выдвигается величие волевой устремленности к знанию на протяжении всей истории человечества: «Аж сердце замирает. Словно стоишь у истоков мироздания… С тех пор как человек поднялся с четверенек, дверь в будущее приоткрылась раз пять-шесть, не больше. И сейчас наступило изумительное время…» [2; 42]. Стоппард развертывает перед читателем цепь реальных фактов, которые включаются в гуманистическую традицию веры в Разум, дерзновенную пытливость человека, могущество ума и воли в преодолении ошибок на пути к истине. Чтобы решить уравнение Томасины, Септимусу не хватило жизни при его неимоверных усилиях, от Валентайна это тоже потребовало многого, но у него уже был созданный учеными компьютер. Сюжетные линии, связанные с исследованиями разного плана и в разных науках, демонстрируют трудно достигаемую, но ни с чем не сравнимую радость и процесса поисков, и сделанного открытия, когда все «один к одному»: найденное и объективность реальности, по отношению к которой можно сказать: «я там был» (Ханна, Валентайн, Бернард с его ошибками, но и значимыми открытиями).

Работы Валентайна по использованию принципов итерации – открытое настежь окно в пространство дальнейших широких исследований (дань восхищения Стоппарда открытиями И. Пригожина). По Стоппарду (в соответствии с постмодерном), исследователи мира не смогут утешить человечество обретением конечной высшей Истины, но в их силах делать снова открытия, расширяющие представления людей о мироздании. Стоппард противостоит пессимизму, увлеченности постмодернистов идеями кризиса, хаоса. Для него – это лишь отправная точка в размышлениях.

Значительное место в пьесе Стоппарда занимает Сидли-Парк. В его смысловой коннотации реализуется традиция культуры видеть в садах, парках модель мироустройства. Каждая новая «страсть» человечества преображает во многом его духовный и

предметный мир, который доносит в свою очередь отголоски до потомков. История сада – это зеркало сменяющихся представлений о красоте в самой структуре мира. В «Аркадии» – три парка: первый парк моделирует красоту гармонии. До 1740 г. – это «регулярный итальянский парк», где все продумано и учтено: «все прелестно смотрится с любой стороны; все со вкусом, природа естественна и прелестна, какой и задумал ее Создатель» [2; 20]. Парк вбирает высшее проявление рационализма, культуру Просвещения, культ Разума. Второй – парк – детище архитектора Ноукса, идущего в ногу со временем, где на историческую арену выходит Личность, воспеваемая Романтизмом. – Начало XIX в. «Асимметрия – основополагающий принцип живописного стиля» [2; 20]. Поэтика хаоса, случайности; где было все ровненько, лишь крикетные лунки, – теперь бурлят потоки и т. д. И преобразовательный пыл энергийно заряженной личности – «является Ричард Ноукс и переиначивает Божий сад сообразно новому представлению о Боге» [2; 30]. Этот парк с экзотическим приютом для отшельника, он сотворен из бывшего бельведера. Детали в описаниях иносказательны, они легко – «знаково» включаются в определенные эпохи. Ханна как историк как раз и применяет образный параллелизм: Парк-Эпоха. В ее первоначальном представлении парк Ноукса – «это идеальный символ романтического мифа… Блефа, в который выродилась эпоха Просвещения, век Интеллекта, век Разума – сурового, безжалостного, непреклонного – взял и вывернулся наизнанку… Путь от разума к чувству, т. е. полнейший упадок, закат и деградация» [2; 30]. Ханна выстраивает линеарную историю сада, последовательную замену одного другим (о субъективности ее видения уже говорилось).

У Стоппарда не случайно в сюжете «разных парков» появляется своеобразный альбом Ноукса, где изображения парков накладываются прозрачно друг на друга – они искусно вырезаны: слева «до», а справа «после». Эти два сада – компоненты бинарной оппозиции, левосторонний термин и правосторонний. Они встают на один уровень соотнесенности, утрачивая противопоставленность, и преимущество одного из них, и одновременно изолированность. Они обнаруживают функциональную идентичность – второй парк не исчез, парк остался парком. Мы видим и третью стадию – когда он разрыт – XX в., эпоха кризиса, распутья.

Символическое сопоставление этапов парка и философских концепций накладывается в «Аркадии» на спиральную модель истории, которая имеет упрощенное синонимическое выражение «волновая теория»: волна накрывает предыдущую волну,

смешивая частично или значительно свои воды с ней. Пена их на поверхности. Новые волны катятся беспрерывно. В сознании современных мыслителей исторический процесс, приобретя форму спирали, постепенно закручиваясь, делает полный оборот, но не возвращаясь в исходную точку, как у древних, а продвигается вперед [10].

Структура пьесы Стоппарда великолепно реализует спиралевидную конструкцию истории культуры, рисуя ее синтетизм на перевалах развития.

«Септимус. Так же и время – вспять его не повернуть. А коли так, надо двигаться вперед и вперед, смешивать и смешиваться, превращая старый хаос в новый, снова и снова, и так без конца…» [2; 15].

Стоппард не капитулирует перед мультиперспективизмом постмодернизма. В пьесе возвеличены Познающий Человек, его Разум, дерзновенные стремления и открытия. Автор хранит верность гуманистической традиции искусства.

Символична концовка пьесы, воплощающая идею единства и бессмертия искателей Истины (общий диалог и светлые туры вальса). Центральная героиня пьесы гениальная Томасина романтически аллюзивно овеяна мифом о птице Фениксе, вечно сгорающей в огне, чтобы возродиться вновь обновленной, полной сил. Она, сгоревшая на пожаре, продолжена в подвижническом труде гениального Септимуса, в упорстве Валентайна, сверхъестественном даре Гаса.

Вопросы и задания

1. Деконструкция «Гамлета» в жанровой структуре пьесы «Розенкранц и Гиндельсерн мертвы».
2. Интертекстуальность пьесы Стоппарда (фрагменты эпизодов из Шекспира, цитатность из Беккета, аллюзии на «Слепые» Метерлинка). Функция их.
3. Полиперспективизм в осмыслении экзистенциалистской проблематики свободы выбора, действия. Но что обозначает «действие» в абсурдном мире?

Практическое занятие

1. Обозначьте «учебные» для зрителя, читателя эпизоды, сцены, где манифестируются в «Аркадии» деконструкция, децентризм, полиперспективизм.
2. В чем различие «игры» в тексте «Аркадии» по сравнению с игровой стихией в предыдущей пьесе?

3. Как структурировано пространство и время относительно судеб культуры, знания?

4. Функция сада как мирообраза. Волновая теория изменчивости и неизменности в нем как выражение равноправия их.

5. Какое место занимает «Аркадия» по отношению к «эпистемологическому сомнению» в экзистенциализме, постмодерне?

Литература

1. Стоппард Том. Розенкранц и Гильденстерн мертвы // Иностр. лит-ра. – 1990. – № 4.

2. Стоппард Том. Аркадия // Иностр. лит-ра. – 1996. – № 2.

3. Бартон Э. На прогулку еще раз // Иностр. лит-ра. – 1996. – № 2.

4. Гришина Е. Анти-Гамлет // Театр. – 1968. – № 4.

5. Фридштейн Ю. От парадоксов к исповедальности // Современная драматургия. – 1991. – № 3.

IX. Гиперлитература

Термин введен в 1971 г. Теодором Нельсоном в книге «Компьютер – машина снов». А. Генис назвал свою статью «Гипертекст – машина реальности» [1]. Но реальное «пришествие» гипертекста в компьютер в начале 90-х годов XX в. связано с появлением «Уорлд Уайд Уэб» с его возможностями «гипермедиа» – движущегося изображения текста, картинки, звука в единстве с «виртуальным воображением» игрока. На дискетах для персональных компьютеров «гипертексты» появились в 80-е годы «Гипер» означает «над», «сверх», «по ту сторону». «Это сверхтекст, поднявшийся над обычным, чтобы увести читателя «по ту сторону» печатной страницы» [1; 248] в объемный мир компьютерного пространства, делая процесс чтения интерактивным. Читателю предлагается самому сконструировать текст, «свободно» руководствуясь ссылками, «связками». Их множество: в самом известном гиперромане «Полдень» М. Джойса на 539 страницах, которые можно читать как обычную книгу, есть еще 951 «связка», которые превратят основной текст в «виртуальное решето» – бесчисленность сюжетно-фабульных ответвлений может быть реализована во всем объеме лишь компьютером; у Дмитрия Галковского в романе «Бесконечный тупик» их несколько сотен [2]; у Евгения Попова в повести «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» – 888 связок-сносок [3].

Возникает настоятельная необходимость подразделять тексты, специально предназначенные на фрактальную реализацию в компьютере, что именуется сетелитературой, получившей специфическое жанровое выражение, и отличного от нее большого массива художественных произведений, которые, не покидая привычных эстетических ориентиров, стремятся синтезировать их с теми импульсами, которые идут от небывалой «скорописи» компьютера, динамики ритма, энергийной стремительности смыслопорождения в нем. Искусство всегда умело гибко абсорбировать то, что шло от значимых научных открытий (будь то позитивизм, теория относительности, атомизация и др.)

При этом не следует забывать, что и раньше компьютера писатели видели громадные потенциальные возможности воображения человека и силу семантических многозвучий слова, рождающих стремительный поток ассоциаций (Л. Кэролл, В. Набоков, Х. Борхес, И. Кальвино). Рассказ Х. Борхеса «Анализ творчества Герберта Куэйна», предвидя многое, манифестирует

свободную для читателя структуру текста.

Закономерна в появившихся экспериментальных произведениях, не рвущихся в сеть, но помнящих о ней, новая структура. Это прежде всего открытость «во все стороны» темпоральной и пространственной перспективы. В идеале – «незавершенность» текста реализует вселенский замах. Основа – фрагменты в густой, лапидарной выразительности. Определяющей становится поэтика калейдоскопа. Яркость неожиданных соположений уничтожает «разрыв», акцентируя красочность разнообразия. Словарные статьи в романе Павича, научные «примечания» у П. Корнеля в его «Пути к раю» читаются как увлекательное повествование, где авторами воссоздается эпическая картина жизни культуры (Павич), структуры человеческого сознания (Корнель).

Своеобразным аналогом свободы игрока с джойстиком перед экраном компьютера становится неограниченная возможность для читателя начать освоение текста с любого звена. Всякий новый вариант организации чтения будет означать рождение нового текста. С юмором М. Павич пишет об этой свободе обращения с текстом: 1) как покажется удобным, 2) листать справа налево и слева направо, 3) по диагонали, 4) можно с середины в любую сторону и т. д. «Каждый читатель сложит свою книгу и получит… столько», сколько в это вложит сам.

Свобода – в построении композиционной структуры: отдельные три книги (исламскую, христианскую, европейскую) можно объединить хронистами, исследователями XVII в. (Коэн, Масуди, Бранкович) и в XX в. (Сук, Муавия, Шульц); возможен семантический срез трех книг по представителям преисподней (Ефросиния Лукаревич, Севаст, Акшани); учтена автором возможность мужского и женского подразделения всех книг.

Гипертекстовая структура может быть очень разнообразной. Типологически объединяют ее, разграничивая лишь дисперсивный гипертекст и аксиальный: в первом большая «рассеянность», дробность, во втором – большее связующее начало, в функции которого выступает действие. Словарные статьи у Павича представляют собой мини-новеллы, где на переднем плане неожиданный поступок, жест, событие (то поединок в темноте на саблях; то семь раз меняя лицо, семикратно выбирают другую соль; то безуспешные притязания к женщине влекут за собой плевок верблюда в лицо хозяина, но по другой причине и т. д.). Корнель из безбрежности представлений о рае в мировой культуре создает увлекательный текст о сознании, ментальности человечества, манифестируя интеллектуальную зоркость, которая блистательным

фейерверком фактов и серьезно-емкой интерпретацией их погружает читателя в виртуально сложное соотношение сознания человека и языка искусства. Текст у Корнеля наряду со словесной тканью включает репродукции живописных полотен, фотографии, рисунки, графики, фигуры герменевтических структур, что не только визуально «рассеивает», множа и без того дробный текст. Дисперсность гипертекста у Корнеля на поверхности.

Несмотря на различия в повествовательных модусах оба писателя крепко «держат» в структуре текста «точки»-семы, которые обеспечивают динамику смыслового поля по ассоциативным «скачкам», минуя линеарную, прямую взаимосвязь. Так, в романе Павича «Хазарский словарь» персонажи на первых страницах заключают пари, но лишь на последних страницах читатель вспоминает о нем и узнает итог, пробиваясь через туман тайны, загадки. У персонажей «Словаря» эпизоды их жизни разбросаны по всему пространству текста (это не новое). Необычность в дальности соположений, в неожиданности мозаики их – через два века по своей «калькуляции» читатель узнает двойников персонажей из XVII в.; одна деталь (второй большой палец, музыкальный инструмент из белой черепахи) воссоздает в ассоциативной памяти читателя всю жизненную судьбу персонажа. У Корнеля все подчинено возможности читателя ассоциативно объединять, казалось бы, далеко отстоящие явления в один всеобъемлющий топос культуры. Эту функцию выполняют, включаясь в различные ассоциативные смысловые ветви, семы (гора, сад, раковина и т. д.). Ассоциативный механизм этой множественности связей в единстве разного побуждает вспомнить Лейбница, мудрецов Востока, верящих в возможность объять весь мир, если начать с чего-то одного, а затем разумно последовательно идти дальше.

Не случайно у М. Павича появилась мысль о бытовании текста «Словаря» в компьютере, равно как и его других произведений, ибо они существуют как один текст со «связками» между ними, повторами сцен, броских выражений, персонажей и т. д. (см. интервью). Павич: «Это гиперпространство псевдобесконечности и псевдовечности. Это станет еще более наглядным, если все мои книги вы перебросите в компьютер: тогда вы сможете перескакивать с одной ветки на другую» [4; 244].

Реализован на компьютере «Хазарский словарь». Один из вариантов при соблюдении указаний автора, совершив внушительный круг, приводит ко второму сохранившемуся экземпляру, некогда изданному Иоанесом Даубманусом (в 1691 г.), который оказывается «Хазарским словарем» М. Павича,

т. е. книгой, которую держит в руках современный читатель, учтена в компьютерной игре и мистификация автора.

Компьютерная мобильность предусмотрена М. Павичем в структуре пьесы «Вечность и еще один день». Как пишет Ясмина Михайлович, «она являет собой настоящий гипертекст, и, в отличие от романов Павича, ее нельзя адекватным образом представить в книге. Но она сохраняет свойства гипертекста при переносе в сферу театра, где она станет симультанным представлением в реальном пространстве разных театров» [7; 146]. (У нас собирался реализовать этот проект режиссер Роман Виктюк.)

В качестве структурных знаков Павич использует «меню для театрального ужина».

Закуски:

Бабочки в сухарях под соусом тартар.

Зачем мы здесь?

Соль с оленьего рога.

Основное блюдо.

Петкутин и Калина.

Десерт.

Все хорошо, что хорошо кончается.

Печальный конец тоже делу венец.

«Настало после смерти пробужденье».

Структура драмы: 3 + 1 + 3, т. е. с использованием во всех вариантах меняющейся до противоположности любовной истории Петкутина и Калины [1] дает возможность реализовать девять различных симультанных пьес, подвижно меняя в них многие компоненты. Автором лишь запрещено включать в один и тот же вариант меню нескольких закусок или нескольких десертных блюд.

Многое «винегретно». Но, вероятно, все зависит от сценического воплощения. Литературная основа – легенды, мифы, фольклорная культура. В центре – миф о сотворении искусственного человека из глины (Бранкович с помощью псалмов так создает своего сына Петкутина), пророчества, древние ритуалы, магические знаки, превращения. И все это скомпоновано со множеством «сносок», отрывков, разнообразных центонов из предыдущих книг М. Павича. Все сплавлено мистериальным действием, где в сказочном хороводе на равных выступают противоположные полюса мироздания: жизнь – смерть, вечность и день, земля – небо, рок – случай, бессмертие – забвение.

М. Павичем написано много произведений: «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988); «Внутренняя сторона ветра» (1991);

«Шляпа из рыбьей чешуи» (1996); «Последняя любовь в Константинополе» (1995). «Хазарский словарь» (1990), «знаковый» для творчества М. Павича и гипертекстовой литературы.

Яркое явление в литературе конца XX в., роман интересен вписанностью в его ведущую устремленность к синтезу всего наработанного культурой. В нем мастерское владение разнообразными жанровыми, повествовательными модусами, их полистилистикой. Подчеркнута в поэтике не референциональная, миметическая образность, а условность, творческий импульс преображения, вымысла, в силу чего существенно изменяются, релятивизируясь, компоненты привычных биографических, приключенческих, детективных, исторических повествований. И главное – реализуется двойной код семантики: львиная доля текста отдана, казалось бы, «пустячку» – байкам с их установкой на балагурство, увлекательную связь слов (вот вам, массовый читатель, захватывающее чтиво, читайте на здоровье!). И одновременно в него же упакован, спрятанный глубинным иносказанием, главный интеллектуальный смысл высказывания.

Роман М. Павича – великолепный «языковой» роман. Его культурологический диапазон формируется тонкой материей языка, несущего в себе многовековую отшлифовку смысла во имя многозвучия слова в его емкой краткости, зоркости, точности. Текст нашпигован народной мудростью пословиц, поговорок, неотделим от них стиль авторского повествования – он на равных в блеске, остроумии, зоркой неожиданности наблюдений. («На толстую кошку блоха не пойдет»; «пусть не похваляется тот, кто обувается, так же, как тот, кто уже разулся»; «нельзя быть мудрым все семь дней недели»; «плохо придется тому, кто посолит черешню или уксусом польет пирожное…».) Мифопоэтизмы, как в латиноамериканском романе, преображают реальность в чудеса, контаминируясь в бриколажном единстве. («Когда Бранкович проходил мимо коровьего стада, оно начинало шагать на одном месте»; «у переродившегося Севаста уши стали такими острыми, как нож, что его ухом можно кусок хлеба отрезать»)… Сравнения поражают неожиданностью, отдаленностью сопоставлений («Студентка носила брови из скелетиков рыбы», «один глаз был постный, другой – скоромный» – ну, чем не сюрреализм?). В тексте представлены, по сути, все виды тропов: обычная метафора («стало тихо, как в банке огурцов»), оксюморон (грудь так «заросла, что пробор видно»), синекдоха (увидел венгра, «от него пахло вишней» – здесь не дегустация, а часть заменяет целое – Венгрия знаменита вишнями), литота (книга «шептала «нефеш, нефеш» – это низшая душа Коэна) и т. д. Для читателя это языковое пиршество и, читая, он ждет все новых подарков, и текст

оправдывает эти ожидания до конца.

Но главная в тексте «кафкианская метафора», именуемая современными исследователями как «метаметафора» с ее параболической перспективой смысла в метареальность, которая, прямо отсутствуя в словесном выражении в тексте, формирует вторую часть иносказания ассоциативными представлениями. К примеру: плавала в море обычная черепаха, ее белый скелет на берегу увидел шайтан Ябир Ибн Акшани, сделал из нее музыкальный инструмент, на котором великолепно играл, а потом (разные варианты) исчез. Но в другом месте текста говорится, что кто-то нашел на берегу скелет белой черепахи, просунул свои руки, ноги в отверстия скелета и поплыл в открытое море.

Один из вариантов интерпретации: это метафора субстанциональных устремлений автора при создании художественного произведения и читателя при восприятии его; море – метафора жизни, черепаха оттуда: но в руках у мастера мертвенно-аморфный материал (скелет черепахи), и он – создатель собственными усилиями преобразует его в нечто новое – музыкальный инструмент, инструмент его искусства – игры. Читатель же ищет «вложения» себя в найденные «отверстия» текста. Для него текст – скелет, это он – читатель оживит его собой и отправится в свободное плавание по морю – тому жизненному материалу, что он увидел. Перед нами своеобразная эстетическая прокламация свободы художника в творческом процессе и свободы читателя в интерпретации текста (акценты постмодерна; текст живет лишь в интерпретации читателя).

Более простой пример: длинный шизофренический дискурс Дороты Шульц о брачном треугольнике: все не ладится; муж Исаак уехал в итоге в Америку; память о взаимных страшных ранениях у Исаака и араба Муавии неизбывна, но более всех страдает Дорота, ибо в сексе она не может отделить Муавию от мужа и в конце концов решает убить араба. Перед нами в прямом и переносном смысле шизофренический дискурс в отношениях между Израилем и Палестиной. Издавна взаимные раны; Историей уложены в «одну постель»; близость, нераздельность; мешанина любви и ненависти настолько нелепы, что хоть «на стену лезть» (ее метафора – решение убить араба). «Муж в Америке». Из исторической реальности мы знаем, как он важен. Но находясь в «постельной ситуации “втроем”», он мог лишь обсуждать с «женой» происходящее и сочувствовать. Реальная драма, одним и тем же набившая оскомину газетчиками, под пером М. Павича получает яркие художественные краски карнавального смеха. И рядом – горечь убийств, последствий ран.

Интерпретация метаметафоры должна учитывать все ее сюжетные переплетения, узелки, ответвления во имя той связи со всем текстом, что и составляет ее имманентную сущность и что освобождает ее от близости к аллегории, это наполняет метаметафору емкостью по отношению к сложностям, противоречиям жизни, всему богатству реальности.

Вернемся к ризомным ответвлениям проделанных интерпретаций: Акшани нищенствует, потребовал привести (в качестве платы за свою игру) корову. Крестьянин согласился, «привел корову, и она проткнула Ибн Акшани рогами». Метафорика богатая вокруг «доить корову» (корова – знак источника дохода), полисемии «рогов», где главный знак – опасность. Из этого следует мудрая истина, выраженная иносказанием: как ни тяжел жизненный удел художника (нищета, голод, унижение, выпрашивание), самое страшное и опасное – извлекать выгоду, делать ставку на значимый источник доходов («доить корову»), что ведет художника к гибели. Другой мини-сюжет, связанный с Ибн Акшани, – мытье головы в лохани. «Его голова оставалась под водой несколько мгновений» (вода – жизнь «накрыла его с головой» в малом, тесном пространстве – «лохани!»). Но «когда он вынул голову из воды, вздохнул воздух и выпрямился» (каждое слово здесь коннотативно, все они не о внешних «жестах», а о состоянии духа). Он был уже далеко: не в Царьграде, а в Стамбуле, где стал человеком под другим именем, с другой судьбой. Это иносказание о возможностях воображения творца, его могуществе над временем и пространством, «божественной» способности к перевоплощению в героях – в целом художественный аналог идеям Борхеса.

Шизофренический дискурс своим иносказанием «держит» биографические части Д. Шульц и Муавии: «чудом» живет на свете еврейка Д. Шульц, как чудом спасались многие из них. Но в ситуации абсурда, кровопролитий, зла, ненависти человек невольно в мыслях ли, в яви оказывается (по утверждению экзистенциалистов) причастным к преступлению. Детективный сюжет в романе завершается «наоборот» по отношению к канонам жанра: главный виновник «чехарды» убийств не найден, в убийстве обвинена жертва. Это ее вынужденный обман. Она никого не убивала. Но в мыслях была причастна к той ненависти, которая потрясла ее в предвидении взрыва злобы во всем исламском мире, свершись задуманное ею. Муавия же раной, нанесенной евреем, был искалечен, сброшен на дно жизни, с трудом поднялся; знаток древних культур, «откопавший» самый значимый документ, необходимый для осмысления Хазарской полемики, – источник частей «Хазарских проповедей»

Константина-философа. Гибель его – в ситуации абсурда, и подана она в романе как невосполнимая утрата в культуре человечества. Муавия несет финальную точку романа – в мире абсурда гибнут невинные жертвы. Финальный итог Д. Шульц: чтобы выжить, необходима страшная калькуляция – из двух зол выбирать меньшее. Абсурд правит бал.

В таком же метафорическом ключе звучат и эскизы других биографий персонажей, и лепка обликов Кагана по «образцу и подобию» разных хронистов, и сама характерология центральных героев. В характерологии значима эмблематичность типа культуры и личности, что разнообразно репрезентирует собой персонаж.

Бранкович Аврам (из христианского «Словаря») олицетворяет внешность (грудь, как большая клетка для птицы) и поступками Силу. Он на службе (у англичан). Добытое им – «на кончике сабли». Приходится принимать увечащие удары (эпизод с хромотой). Но любое действие в быту, на арене Истории разрешается по закону доброты, христианского миролюбия. Он широк душой, воплощает многообразие бытия: в нем и сила любовной страсти (вплоть до забвения близких в связи с «дьяволицей» Лукаревич), и глубокая богатая культура (его любознательность простирается широко: знание многих языков, научный интерес к древней культуре), он поглощен поисками следов хазарской истории – богатство этих материалов, которым он владеет, – «главный груз на его верблюдах». Его жизнь, знания, культура органично связаны с евреями – «это один сообщающийся сосуд» («взаимные сны» Бранковича, Коэна, одинаковая судьба – одновременная смерть). Но глубинно – «воочию» друг друга не увидели.

У Бранковича три сына: один – завзятый воин, в отца, другой – «на печи лежит» – болен; третий – волшебной магической силой отца был создан искусно «из глины и псалмов» как совершенство человека (вспоминается наша недавняя утопия), но по предсказанию «свыше» (в разбитом горшке появился недобрый знак) он был обречен на смерть. (Живем как обычные люди.)

Доктор Исайло Сук – профессор университета в Ново-Саде (как М. Павич), археолог, арабист. Он не оказывался в «избранных» (одну фамилию вытаскивали «из шляпы в здании, пышном, как слоеный пирог» – так было у нас принято, чтобы во главе любой отрасли был один, выбранный сверху). Суку, как представителю науки, достаются ежегодные переэкзаменовки (недоверие ко всем – после научной аферы Лысенко). В сценографии М. Павича доктор Сук предстает в ситуации «подмоченной» репутации (на его штанину «отлили» мальчишки;

по мифу, это бес свою мету оставил) и за это-де непотребство ему оплеухи и справа, и слева. А он ни в чем не виновен. (Это мы хорошо знаем из нашей Истории.) Поэтому доктор Сук со знаменитым славянским спокойствием продолжает свой путь, лишь акцентируя возможный дальнейший ход событий – «чем пахнут оплеухи»: одну он не понял, от другой стало жарко, одна «пахла чесноком», что тоже «не очень», но главное – все они «гнали его туда, куда он и сам намеревался идти» (хитроумнейшее решение, которое под силу лишь очень мудрой дипломатии). Вынужденная мудрая изворотливость. Доктор Сук спокойно воспринимает отсутствие официальных почетных реалий. На удивление Д. Шульца об их отсутствии при его-то научном авторитете, он поясняет: «Дело в том, что вы можете стать великим ученым или великим скрипачом… только если вас поддержит и встанет за спиной у вас и ваших достижений один из мощных интернационалов современного мира. Еврейский, исламский или католический интернационал… Вы принадлежите к одному из них. Я – ни к какому, поэтому я и неизвестен». Травестирована знаменитая щедрость славян. Доктор Сук в подарок «подростку», по сути, еще ребенку, покупает дорогую скрипку, а это все его деньги, он отдает все, на смычок у него уже денег нет, и заключает кабальный договор, который, как мы узнаем в конце, будет стоить ему жизни (всю нашу историю определяет щедрая помощь малым, еще слаборазвитым странам при всем том, что сами были бедны). В этом и христианский долг, щедрость, но примешивается и самоудовлетворенность: вручив подарок Джельсомине, в дальнейшем «к ее голосу он был совершенно глух». Вероятно (добавим к М. Павичу), ему надо было думать, как избавиться от своей бедности.

Севаст Никон – Сатана, по преданиям скромный писарь и гениальный живописец. Обладая способностью к перевоплощению, он равно как живописец пользовался и левой, и правой рукой. Архангел Гавриил принес Никону в подарок душу. Она и есть богатство его искусства. Рисуя правой рукой, Никон создал великолепные иконы, фрески для церквей. «Он кормил и исцелял красками», воссоздавал в своих картинах чудеса. Повсеместная слава. «Его икона приносила столько же, сколько и виноградник». Но вот Севаст переложил кисть в левую руку (знак причастности к нечисти), рисовал так же хорошо, но так же, приближаясь к нему, рисовали и другие живописцы. Увидев это, он вернулся к должности писаря. Так М. Павич воздал хвалу христианской живописи как величайшему вкладу в мировое искусство и отверг копиизм, где исчезла душа и жизненность (у Никона кровь сочилась из букв).

Масуди Юсуф – известный музыкант-лютнист, один из главных ловцов сна. Именно через него раскрывается смысл одного из главных понятий в романе «Сон». У М. Павича он вбирает в себя не только архетипическое значение «жизнь-сон», это и сфера ментальности человека, всего потаенного в нем, когда оно освобождается от «перегородки» «между мыслями и миром» и тогда открывается, что до этого на всем восприятии были «тенета», все упрощавшие, и будет уже явственно видно, «что его день – это чужая ночь, что два его глаза – это то же самое, что чей-то один…» А если в мире наступит «настоящий день» и «настоящее пробуждение», «тогда человек наконец увидит, что он одноглаз по сравнению с теми, у кого открыты глаза». Так в восприятии, видении у М. Павича появляется и сон-миф, и сон-явь. Ключ к раскрытию «другого», его души – язык, слово объекта и субъекта: «При охоте на сны слова… – это то же, что следы льва перед обычным охотником». Масуди – великолепный мастер «охоты» – он слышит чутко и видит зорко. Проницателен всеобъемлюще по-восточному: мир природы так же открыт для него, как доступно и все другое (слышит голос пальмы, видит картины в голове верблюда). Он властно и широко расставляет свои сети. Его изощренный музыкальный оркестр, в котором каждая нота соответствует краскам слушающих, обеспечивает ему неизменный успех в ловле снов собравшейся толпы (вспомним притягательность веры ислама, восточной культуры для громадной толпы и для людей такого масштаба, как Л. Толстой, Дж. Сэлинджер, А. Швейцер, Г. Малер и др.). Среди паутинной множественности фактов увидеть по-соколиному главное – и целеустремленно тараном стремиться к нему (поиски Коэна и Бранковича). Павич запечатлел уникальную энергийную силу ментальности арабов, магнетизм их культуры, въедливость их любознательности пусть даже ценой жизни (Масуди через посредство Коэна увидел смерть Бранковича так, как переживал умирание сам Бранкович, после чего он очнулся с поседевшими ресницами и подрагивающими ушами и не заметил, что сам был разрублен надвое).

В сподвижнике Масуди докторе Кабире Муавии автор представил бульдозерной мощи научный «замах» и его плодотворные результаты по отношению ко всей древневосточной культуре вплоть до Средневековья. Труды Муавии даны впечатляющим перечнем. Он, единственный из всех хронистов, донес до научного «света» ценнейшие материалы по хазарской полемике, в том числе трехтысячную библиографическую единицу по ней. Все это предстает как эмблематика громадного вклада исламской культуры в мировую сокровищницу.

Знаково иносказание жизненных бед Муавии. Они безмерны; «ранениями» попрано все естество человеческой жизни, все потеряно, «дно» в «Корчме у Суки». Мотив действий в пустоте, дадаистская фантасмагория в жилище и стремление, вопреки хаосу, внести в него «симметрию», «порядок», понимание, что вещи вокруг говорят «о лечении зрения». У него хватает сил, чтобы вспомнить «вершинное» в своей прошлой жизни и принять участие в конгрессе. Но потаенная бесовская ипостась ислама (шайтан в облике Ван дер Спака) совершает преступление – убийство. Поэтому на штанине убитого Муавии «бесовская» отметина, общая вина арабов – их участие в цепной реакции убийств.

Атех – центральный персонаж «Словаря». Хазарская принцесса – источник вариативности многих частей текста. «Хазарское лицо» многолико, то вынужденно, то по желанию оно разное в зависимости от обстоятельств. В «Хазарской полемике» в связи со сменой веры каганом у каждого из трех хронистов она на их стороне, и лишь в самом конце от Атех, а чуть раньше от еврея Коэна мы узнаем, что все хазары перешли в еврейскую веру. Разгневанные служители ада лишили ее поэтического дара, сборников, всех собранных ею предметов материальной культуры хазар, языка, оставив лишь одно слово «ку»; лишили пола и осудили на вечность. Атех предстает в романе не как плодоносящее жизнетворческое начало, а как воплощение вечной женской мудрости. Она единственная в романе владеет словом «ку», а оно выступает как аналог авторского слова (Павича!), оно метафорически расшифровывает своеобразие языка в «Словаре»; слово внешне выглядит как плод, похожий на рыбу, но это не рыба, а что-то другое: «в глубине сердца пульсирует косточка», а косточку надо «разгрызть». Атех во множестве сюжетных перипетий, почти всегда в ситуации помощи другим, выручки (варит суп и раздает хлеб обездоленным, показания официантки Атех спасли Д. Шульца). Атех произносит самые важные в авторской интенции слова: «Когда сталкиваются два ратника, побеждает тот, кто будет дольше лечить свои раны» – не пыл сражений определяет судьбу человека, народа, а умение сосредоточиться на «лечении» полученных бедствий.

Коэн – представитель еврейской культуры, характеризуется своей выделенностью: необычная внешность (красные глаза, седой ус, стеклянные ногти), у него «хазарская» многоликость и широта. Он имеет три души: нефеш, руах и нешмах для каждого уровня своей жизни (для низшего – конюший, закапывающий мертвых лошадей; для среднего – толмач, знающий много языков; талантливый лицедей, актер, любовник; для высшего – ученый

«книжный червь», мыслитель). Не показывая вида, он спокойно воспринимает передряги своей жизни, легко приспосабливается до неразличимости, как в обоюдном «перетекании» с Бранковичем, неразличимости всего, кроме сабельной схватки. За спиной Коэна в мешке – важные результаты его изысканий и в отношении хазарского словаря, и того, куда подевались хазары, но многого не хватает. И он мучится своей «отделенностью», он не просто ищет «другого», он болен этим в своих философских размышлениях. В Талмуде сказано: «Пусть идет, чтобы его сон был истолкован перед троицей!», «кто-то один недостаточен, и поэтому я не случайно стремлюсь найти двух других, как и они, вероятно, стремятся найти третьего». Их общие искания должны увенчаться совершенной божественной Истиной. Коэн, включаясь в авторскую аксиологию, осознает трудность этого пути и несовершенство средств – их язык «из имен», а глаголы недоступны, они у Бога. Поэтому все вынуждены «держаться имен и дьявола…» Так утверждается общая для XX в. экзистенциалистская идея невозможности владеть Истиной. На пространстве иудейской культуры и истории, как и на других, есть дьявольская мета (убийство Муавии).

Как «новороманисты» и авторы постмодернистских произведений, М. Павич стремится «укротить» фрагментарность обобщающей функцией мифов, ризомностью повторов, лейтмотивов. В основном в романе религиозные мифы. На структурном уровне это прежде всего отблеск Святой троицы – символа Единства. Три повсеместно: это не только книги, религии, хронисты, дьяволы, но и убийства, ключевые фразы («дайте вина, вымыть руки» – лишь одно слово изменено), три истории Каганов и т. д. На содержательном, философском уровне в рамочной функции по отношению ко всему тексту выступает миф об Адаме Кадмоне, прачеловеке в иудаизме. По структурной логике «единства трех» должны появиться еще два «прачеловека» из двух других религий. Не захотел автор усложнять? Да, и действительно это увело бы далеко. Адам Кадмон вписывается в художественную систему романа тем, что он, по мнению философов-герметистов, растворен в сердцевине всех вещей и явлений, манифестируя взаимопроникновение «горнего человека» и «дольнего человека». Как пишет Павич, «его душа и тело огромны, как континент, как целая держава, составленная из всех снов, снившимся людям, начиная от первых мужчины и женщины и до сегодняшнего дня». Ловцы снов в романе ищут божественное в человеке и все потаенное в нем, чтобы когда-то в далеком будущем приблизиться «к пониманию жизни вообще, в универсуме», что будет означать владение божественной Истиной

– Философским камнем. А пока задача – вбирать в себя «божественные глаголы», топить в них дьявольские меты «дольнего человека».

Роман М. Павича трезво видит высокий духовный полюс человеческого Духа, культуры и противоположный – с «бесовской» метой убийств, злобы раздора. «Единый Кадмон» во всем мире без вражды конфессий – это та романтическая мечта, которой он хочет увлечь своих читателей. Будем признательны ему за красоту ее.

Вопросы и задания

1. Различие сетелитературы и гиперлитературы.
2. Что является заменителем компьютера в гиперлитературе?
3. Своеобразие структуры текста, свобода в стратегии чтения.

Практическое занятие. М. Павич «Хазарский словарь», П. корнель «Пути к раю»

1. Борхесовская традиция в романе П. Корнеля – манифестация сознания как творческого демиурга культуры в ее разных формах и видах.

2. Роман «Хазарский словарь» М. Павича как шедевр языковой выразительности, богатства народного и авторского слова. Создайте языковой реестр портретирования персонажей.

3. Расшифруйте (в своей интерпретации) поразившие вас метафоры, иносказания, учитывая широкую коннотацию социально-исторического и культурологического контекста в романе.

Литература

1. Генис А. Гипертекст – машина реальности // Иностр. лит-ра. – 1994. – № 5.

2. Галковский Д. Бесконечный тупик // Новый мир. – 1992. – № 9, 11.

3. Попов Е. Подлинная история «Зеленых музыкантов» // Знамя. – 1998. – № 6.

4. Павич М. Ясмина Михайлович. Интервью // Иностр. лит-ра. – 1997. – № 8.

5. Павич М. Хазарский словарь. – М., 1998.

6. Павич М. Вечность и еще один день // Иностр. лит-ра. – 1995. – № 7.

7. Корнель П. Пути к раю // Иностр. лит-ра. – 1999. – № 5.

8. Кузнецов И. Регулярный парк сновидений // Иностр. лит-ра. – 1995. – № 12.

9. Михеев А. Беседа с Милорадом Павичем // Иностр. лит-ра. – 1997. – № 8.

10. Яценко В. М. Роман Петера Корнеля «Пути к раю» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. – Новосибирск: Изд-во РАН СО РАН; Ин-т филологии, 2001. – Вып. 4. Интерпретация текста: сюжет и мотив.

X. Поэзия

Пауль целан (1920–1970) (псевдоним-анаграмма с Пауль Анчел – Ancel)

Его жизнь и творчество точно уложились в духовные параметры XX в. Чуть перефразируя слова Рильке, он мог бы сказать: «На рубежах веков мой стих течет». Границы его жизни вобрали главное в социуме и эпистеме XX в. Волею судьбы и таланта Пауль Целан с глубинной сущностью, ощущением непрерывности происходящего: громадных человеческих жертв в беспрецедентных мировых войнах, геноциде народов, «горячих точках» – зафиксировал «на века» страшный итог – крушение гуманизма, обесценивание жизни человека. Скорбно звучат слова поэта, обращенные к миру, ослепленному «сиянием» достижений: «Сиянье – / утешить не хочет – /Сиянье. / Умершие, Франциск, / они еще ждут покаянья» [1; 259].

Вечная исходная парадигма «мир – человек – Бог» получает у Целана актуальный, персоналистский и онтологический характер, акцентируя нераздельность частного и глобального.

П. Целан знал семь языков. Знание чужого языка всегда считалось и считается обретением новой вселенной культуры. Львиная доля его наследия представлена переводческой деятельностью, которая поражает и широтой, и избирательностью его интереса. Как переводчик и поэт Целан трижды был удостоен престижных премий: в 1958 г. премии Бремена, в 1960 – Георга Бюхнера, в 1964 г. – Дюссельдорфа.

Целан подарил немецкой культуре, по сути, антологию французской поэзии. Столь же щедр он и по отношению к немецкой поэзии. В английских переводах есть и сонетный Шекспир, и Эмили Дикинсон, и современные поэты. Особое пристрастие – к переводам из русской литературы. Первым был «Герой нашего времени» М. Лермонтова, затем С. Есенин, М. Цветаева, А. Блок, В. Хлебников, Е. Евтушенко. С особым чувством родства по жизненной судьбе и творческим исканиям – О. Мандельштам. Переводы поэзии Мандельштама вызвали бум интереса к ней на Западе.

В орбите переводческого интереса (а кто, по определению И. Бродского, лучше переводчика знает текст оригинала?), по сути, все художественно-эстетические направления: «земной» реализм, романтизм с его эстетикой двоемирия, иносказательность символизма, одухотворение природы у импрессионистов, одержимость поэтизмами, «образами» имажинистов. Не забудем, что сам П. Целан начинал как поэт-

сюрреалист, что его горнилом была сущностная экспрессивная глобальность экспрессионистов, что в 1948 г. он оказался в Париже, где прожил до конца жизни и где оказался в течение двадцати двух лет в бурном потоке новых и еще более «новых новых» направлений модернизма, венчаемых постмодернизмом.

В его переводах синтетически зафиксировано то многообразие искусства, которое стало фундаментальным импульсом для его «поворотного», новаторского рывка в своей поэзии. Переводческая деятельность обнажает выделение им ближайших, дорогих сердцу современников: Рильке, Блок, Мандельштам, все имажинисты, символисты, среди которых особо значимы для него герметисты (Валери, Малларме). Сюрреалистическая «прививка», вероятно, сделала его зорким к экспериментам В. Хлебникова.

Особенность П. Целана заключена в том, что он сознательно выбирает в качестве своей идентификации конгломерат культур, языков и идет по пути синтеза-взаимодополнения, опираясь на эстетические ценности разных уровней. В этом смешении-прививке участвуют в творчестве Целана иврит, религии, эзотерика гностиков, глубинные пласты языков, древние мифы как истоки культуры.

Все это обусловливает восприятие статуса П. Целана как центральной фигуры в искусстве, самосознании XX в. со стороны философов, психологов, герменевтиков, лингвистов. Интерес их к Целану велик. Сотни написанных о нем работ (их исчисляют уже не сотнями, а полками в библиотеках и тысячами нумераций в Интернете). Но изучение сложного творчества П. Целана на современном этапе очень «осторожное», «тактильное», более на уровне комментариев, переводов отдельных стихотворений.

Биографический аспект значим для понимания многого в своеобразии творчества Целана, философском контексте его, равно как и в самом поэтическом акте.

Квант жизни и творчества П. Целана – преодоление. По-юнгиански понятый творческий процесс Целана непременно включает сублимацию от переживаемых страданий в высшее напряжение креативной энергии, рождающей пусть в миражности, но Свет, Жизнь, ее титанические задачи и цели. Для Целана – это поиск новых выразительных возможностей поэтического языка. У спокойных истоков биографии – увлечение сюрреализмом, а затем вторглась История, меняющая политическую карту городов. Родители погибли в концлагере, жизнь П. Целана разорвана надвое: вина (что жив) перед родителями побуждает рваться к «свету» университетских аудиторий, но геноцид евреев заставляет спасаться бегством из

города в город, из одной страны в другую, пока в 1948 г. он не достиг Парижа. Где произошел подсознательный надлом – когда он, голодный, пешком пробирался из родных Черновиц в Румынию, или когда, попав в гетто, трудовой концлагерь, подвергся жестоким избиениям (и до конца жизни у него, по воспоминаниям друзей, остался как охраняющий жест рука перед грудью)? Все это сказалось в 1965 г.: депрессивные редкие состояния сменялись психологическим кризисом, и гениальный Целан, как гениальный Антонен Арто, делил творчество, публичные выступления с лечением в психолечебнице. Развод с женой. Жена и сын продолжали заботиться о нем. «Тяжелея легче стать» – один из последних афоризмов П. Целана. Но силы были уже истощены, и Целан покончил жизнь самоубийством – 20 апреля 1970 г. он бросился в Сену.

Эстетическим манифестом жизни и творчества Целана может быть стихотворение, посвященное О. Мандельштаму, собрату и по страданиям, и по перу.

А ты в кругу лучись,
другого счастья нет —
и у звезды учись тому, что значит свет.

Он только тем и луч,
он только тем и свет,
что шепотом могуч и лепетом согрет.

Лексические смысловые центры «лучись», «луч», «свет» держат императивно возможность счастья. Но Целан сразу узнаваем по многозначности каждого слова, многоуровневой структуре стиха, зыбкости, миражности поэтического звучания. На обыденный земной уровень накладывается онтологический («у звезды учись»), художественно-эстетический с рекламацией неоднозначности: вторая строфа – контроверза по отношению к первой: «свет», «луч» теперь коррелируют с «шепотом», «лепетом», а возврат стиха к началу его описывает круг, и стихотворение предстает во всей своей фактуре. «В кругу лучись» уже звучит как эстетическая идиома Целана. Ритмико-рифмованный стих – дар Целана в честь Мандельштама. Сам он привержен к верлибру.

В первых его сборниках «Песок из урн» (1948), «Мак и память» (1952) ощущается дань традиции, наработанному в поэтической вселенной. Для Целана это прежде всего «вещная» одухотворенность импрессионистов, символистов и не в последнюю очередь барокко, сюрреализм, которые в его поэтике объединены искусством сближения противоположного, трудно

сопоставимого, разорванностью текста, эллипсизмом – пропуском слов в недооформленной синтагме. «И музыки всегда и снова» для богатого ассоциативного мерцания смысла. Напевность, ритм повторов погружают в магическую волну суггестии, «загадочные» фразы – типа «пьем черное млеко зари ночью», «руки в заржавленных кольцах цветут, подражая шипам» и др.

С первым сборником типография не справилась – от обилия ошибок в издательстве Целан от него отказался, но некоторые стихотворения поместил во втором.

Осина, листва твоя белеет в темноте.
Волос моей матери не тронула седина.

Одуванчик, как зелена Украина!
Моя белокурая мать не вернулась домой.

Круглая звезда, влачишь ты шлейф золотой.
Моей матери сердце изранено свинцом.

Дубовая дверь, кто с петель снял тебя?
Моя нежная мать не может прийти [3; 12].

Барочная математическая выверенность снята у Целана имплицированием тональности плача-поминовения в народном обряде: та же каденция спада в переходе от прославления жизни к горестным стенаниям о преждевременной смерти. Переводчик (Л. Найдич) смогла фонетической плавностью вторых, контрастных строк (в строфах) передать тихую ауру глубокого горя.

Целан, по его утверждению, всегда знал «конечности стиха», подразумевая, вероятно, и видение того, на чем они «стоят», держатся в целом, будучи в «движении», и одновременно это мастерство в значимости конца стиха. В первых сборниках и анализируемом стихотворении финал стиха традиционно «сонетный», но в трагическом звучании – последние строки «ударные» семантически: они концентрированно содержат итоговую образность, силой своей вбирающей и перекрывающей предшествующий дискурс. Градация движения двух параллельных линий: расширение пространства происходящего (природа – страна – космос) и усиление чудовищности убийства человека получает в концовке стиха всеобъемлющий образ Дома – символ средоточия бытия человека. Он пуст. Убита мать – воплощение тепла, человечности, Жизни в Доме.

«Фуга смерти» – стихотворение, помещенное в конце

сборника «Мак и память», принесшее Целану мировую славу. Целан воспринимает его как памятное слово жертвам Аушвица. Некоторые исследователи именуют ее «Герникой» европейской и послевоенной литературы (Джон Фельстинер).

После Освенцима свидетелей не было – они все мертвы. Для Целана трудной задачей становился сам способ наррации. Он не мог быть местоименно-личностным или безлично-всезнающим. Искусство должно было превзойти себя, чтобы скрыть любую искусственность.

Избрана обобщающая форма «мы» голосов всех погибших. Они звучат «здесь и сейчас» в четырехкратном рефрене:

> Черное млеко зари мы пьем его вечером,
> мы пьем его в полдень и утром,
> мы пьем его ночью,
> мы пьем и мы пьем.

Также многократно в ритме повтора: «мы роем могилу в ветрах там не тесно».

Второй семантический блок включает «человека», который «пишет Германию», «золото волос Маргариты». Стихи Целана невозможно правильно понять, вернее, приблизиться к верному пониманию без видения их языковой формы. «Писать Германию» означает «определять» с оттенком «предписывать», «выделять главное». За этим встает зловещая («дружит со змеями») памятная фигура диктатора. Троп «пишет» «золото волос Маргариты» богат коннотациями и возможностями интерпретации. Отдаленная анаграмма Германия – Маргарита дешифрует притязания «человека» на высокие цели, их красоту и совершенство. Одновременно в тексте аллюзия на прекрасный гетевский образ, где звучит мотив гибели в итоге. Для общего исторического контекста «Фуги» идея гибельности всего происшедшего органична.

В смысловом блоке «человека», который «играет со змеями», формируется небольшой балладный сюжет, где все действия включены в категорию невероятного. У Целана – это беспредел цинизма, жестокости, издевательства над людьми. Он передан «голосами» мертвых, отрывистыми повторами, лишь прерывая деталями трудно представимое в нескончаемом плаче страдания.

Потрясающе-шоково звучат слова, отданные в прямой речи от первого лица – «человека со змеями»: «Вы дымом поднимитесь в воздух, а там будет у вас в тучах могила, там не тесно лежать».

Название стиха «Фуга смерти» отсылает к музыкальному жанру, для разъяснения которого прибегают к музыкальному

термину «стретта» (Engfuhrung) – «сжатое» по времени, насколько это возможно. Это одновременное контрапунктное сведение тем, особо плотное переплетение нитей контрапунктной ткани, сжатость которых выражает одновременность звучания (Большой Брокгауз).

В поэтике «Фуги» связующая функция музыкальной, смысловой сжатости принадлежит ритму, каноническому для фуги делению на три части. Последняя из них, наиболее плотная, ибо «сжато» объединяет все вариации, как бы взмывая вверх к итогу и падая. В «Фуге» это многократный повтор в теле стиха, образующий в конце двухстрочную строфу:

«Золото волос Маргариты

Пепел волос Суламифь», – итожится многое, но главное – столкновение жизни и смерти, красоты, совершенства с преждевременной гибелью.

Ритмика в «Фуге», с одной стороны, характеризуется линейной силой нарастания, казалось бы, однотипных контрастных повторов. Но с другой стороны, каждый из них имеет резкие «изломы», формирующие свои чуть измененные вариации (человек – мастер, человек с голубыми глазами, человек со стальным пистолетом; черное горе рассвета предстает в иной очередности все тех же времен (полдень, полночь) и др.). Ритм оказывается прерывистым, подчас резким. Ж. Деррида усматривает в подобном ритме «пульсаторную процессуальность как неподчиненность стационарному ритму» [4; 949]. Этот ритм предстает альтернативой демокритовскому концепту ритма как жестко заданного.

Не случайно П. Целан первоначально хотел именовать свое стихотворение «Танго смерти», имея в виду, видимо, резкость ритма, богатство эмоционального выражения. С учетом характера пронизывающих «Фугу» чувств предпочтительнее говорить в ней о структуре ритма хоры. Адский темп хоры как танца отчаяния, горя, смерти, бунта, непокорности, верности в братстве (мы пьем) еврейского народа, сжато, спаянно держит все это. Шедевр Целана актуализировал в своем синтезе многие пласты многонациональной культуры: народные плачи, библейские стенания, средневековые костры и пляски смерти, леденящие душу строки «Цветов зла» Бодлера, кафкианский абсурд и Песнь Песней, и неистребимость протеста русско-украинского казачка или еврейской хоры.

Интересные наблюдения над «призрачными предтекстами», аллюзивно всплывающими в «Фуге», сделаны Алексеем Аствацатуровым в статье «О квазимузыкальных структурах в “Фуге смерти”»: обозначен Вагнер (горящая Валгалла – эпизод с

псами, та же ситуация из «Валькирии»); маэстро из Германии – прообраз Вельзевула из стихотворения Артюра Рембо «Бал повешенных», где тот побуждает к танцу.

Трудность перевода оксюморона «черное млеко зари» подчеркнута автором разночтением многих переводов («…зари» у О. Татьяновой, «…молоко рассвета» у А. Глазовой, «черное молоко рода» – примечание редакции и др.) [6].

Последующие сборники П. Целана охватывают 50-е годы и добрую половину 60-х годов XX в.: «От порога к порогу» (1955), «Решетки языка» (1959), «Роза – Никому» (посвященный памяти О. Мандельштама, 1963). Это вершинные годы в его творческом самоопределении, «Акут современности», выбранный им в этот период парижской жизни, был своеобычен. Экзистенциализм был для него не внове. Он великолепно знал его в русском варианте Льва Шестова, Николая Бердяева, Владимира Соловьева. Работы М. Хайдеггера он уже давно изучил внимательно, встречался с ним. Эпохальная приверженность к идее абсурда бытия, вопрошание без ответа также была им освоена – он собирался написать магистерскую диссертацию о Кафке.

Многоязычный Целан естественно вовлечен в панъязыковую ситуацию второй половины века, характерную для самых различных областей культуры, науки: физики, структурализма, лингвистики, литературы. Как при этом не растеряться, не потеряться? Целан в это время часто говорит о том, что он ищет свой путь, что это очень сложная задача, ибо неотделима от обретения смысла всего происходящего – вопроса «о смысле самого хода времени». «Потому что не бывает стихов вне времени. Да, они домогаются бесконечности, они хотят прорваться сквозь время – но именно сквозь, а не поверх» [Бременская речь Целана, 2; 190].

Целан сразу обозначил параметры своих устремлений – время и бесконечность. В речи «Меридиан» Целан уточняет: через «акут современности, гравис исторического, даже историко-литературного, циркум флекс – знак протяженности – вечного» [8; 149].

В восприятии П. Целана современность манифестирует жизненную модель негативности, уходящую в свою непрерывность. Язык как эпистема, осознание мира, инструмент смыслопорождения, средоточие сознания человека, культуры становится для Целана и объектом художественного выражения, и средством.

В очерке-притче «Разговор в горах» он изложил этот исходный жест. Целан рисует пластически-живописно красивую дорогу в горах, где на обочине «салатный колокольчик», а

непоодаль красуется Diamantus Superbus – гвоздика великолепная»… И сразу отвергает ее как простое подражание, миметически поданную картинку в силу ее чисто внешней визуальности и однозначной поименованности предметов. Это привычный созерцательный язык, аполлонически замкнутый на референции зримой вещности мира. «…Этот язык не для тебя и не для меня – потому что я спрашиваю, для кого же она создана, эта земля, и отвечаю, что не для тебя и не для меня создана. Она – всегдашний язык, в котором нет я и ты, только Оно, только Это, ты понимаешь, только сам язык» [3; 198]. Целан не скрывает, что «всегдашний язык», укорененный в обычной жизни (по определению философа Э. Левинаса, «сияющий как фюзис (природа) досократиков»), неприемлем. Его язык – это язык осознания мира, личностно пережитого, идущего от «взморья сердца». Широта пространства осмысления (вся земля) и глубоко человеческий и человечный голос в нем являются, по Целану, телосом, сущностью эстетического акта: «Погибшее было спасенным. И сердце – как крепость, как рай».

Не без иронии Целан в «Меридиане» относится к так часто звучавшему призыву «Elargissez l'Ars!» – «Раздвигайте искусство!» Для него главное не «Ах, искусство!» как восторг изысканностью мастера, а расширение семантических возможностей простого обыкновенного слова. Оставляя пока в стороне наработанную искусством многозначность образа-символа, он сосредоточивает внимание на подвижном богатстве смысла связей среди означающих в тексте при извлечении всех ресурсов, казалось бы, чисто лингвистических параметров в формировании синтагмы.

«Все это совсем не просто: да, я это понимаю… И все-таки оно обитает в простом, которое вбирает в себя – вынуждено в себя вбирать – все многочисленное и многообразное» [1; 239]. Не случайно он пишет Полю Рикёру – знаменитому ученому-герменевтику: «alles ist weniger / als / es ist / alles ist mehr». – «Все меньше / себя самого / все – больше себя» [2; 197]. Семантическая чеканка этих простых слов может быть понята двояко, инвариантно, если «все» будет не в самостоятельной лингвистической позиции, а как усилительная частица к «меньше», «больше». Появляется семантика императива с выделением «меньше», и тогда утверждается необходимость урезания «себя самого» в искусстве, в то время как особость – выделенность «все» в первой и второй части утверждает равенство в антитетичности субъекта и мира. Целан указывает П. Рикёру на главный признак своего языка – он чужд однозначности, нарративной повествовательности. Исследователи поэзии Целана прекрасно поняли, что без первостепенной лингвистической

грамматологии его текст «не поднять».

Второй постулат в языкотворчестве Целана именуется им как «движение вглубь» богатой траектории жизни слова в веках. Оно наращивало различные обертона смысла вплоть до противоположных. Это богатство языка. Не случайно он напоминает о нем в самом начале Бременской речи, обнажая главный принцип своей поэтики – ныряния вглубь многовековой переклички слов при сохранении морфемного ядра сближения: «Слово «мышление» (Denken) и слово «благодать» (Danken) восходят у нас в языке к одному корню. Вверяясь их смыслу, вступаешь в круг таких значений, как «поминать» (dedenken), «памятовать» (eindenksein), «воспоминание» (Andenken), «благоговение», «молитва» (Andacht)» [2; 196]. Как эмблему этого многообразия, сходства, похожести, различения, притязания на удаленность, но не отринутости родства П. Целан любил повторять фразу «La poésie ne s'impose plus, elle s'expose» – поэзия больше не наставляет нас, а выставляет себя (напоказ! – вся разница в im-ex).

Целан иногда пользовался немецко-язычным словарем Гриммов (других он не признавал), ибо они давали наиболее полный перечень смысловых вариаций слова.

Целан обладает «тайной» обогащения простого слова, предлога, даже не морфемы, а частицы слова шлейфом богатой, далекой перспективой смысла с эстетическим эффектом неожиданности для читателя. Вспомним уже известный нам пример из «Фуги»: Целан, убрав только предлог «в», извлек многие смысловые обертона слова «писать» («пишет Германию; золотые волосы Маргариты»), предписывает и т. д. Целан насыщает текст неологизмами, недоговоренностями, неожиданными словосочетаниями, подчиняя все расширению смыслового поля стиха. Излюбленные приемы – метонимия («взморье сердца», «роза души», «камень слова» и др.) и в особенности синекдоха с ее заменой целого частью, при которой рождается протяженно-далекая смысловая перспектива тропов. Часть может заменяться структурным абрисом, просто обобщающей абстрактной посылкой («я нахожу нечто – подобное языку – нематериальное, но земное, привязанное к земле и сохраняющее форму круга…» (из «Меридиана», 8; 158) с тем, чтобы быть развернутым на всем пространстве текста. Отсюда особая нагрузка у Целана на название стиха, или, если его нет, на первую строку («Стретта», «Мандорла», «Фуга смерти», «Они рыли, рыли» и т. д.).

Целану присуще глубокое погружение в древние пласты культуры: язык религий, каббалы, эзотерических представлений,

мистики, алхимии. Многое из этого не позволяет читателям воспринимать язык Целана во всей полновесной значимости его. Некоторые исследователи многие стихи называют герметическими, закрытыми для обычного восприятия. Читателям, жалующимся на герметизм его поэзии, Целан отвечал кратко: «Это не герметизм», видимо, подразумевая, что просто необходимо много знать.

Значимая категория эстетики и поэтики П. Целана – «пробел», «опущенные звенья», «разрыв». Их функция не привычно-модернистская – во имя аналога хаосу бытия. Они подчинены продлению движения Слова из лирического статуса в эпический – в более широкое пространство текста. Пробел, резкий переход к другому без обнаружения логических связей – знак обострения восприятия, необходимости «нырять» в тоннель умолчания, чтобы реконструировать подтекст, обнаружить связи, присутствующие в стихе лишь неявно, не выраженные вербально. Суть при этом не в уловках, какой-то игре автора с читателем, а в обозначении точки предела лирической эмоции, напряжения поэтической мысли, которые явлены перед чудом – остатком «несказанного». «Остаток» рожден поэтом, он обозначен чудом умолчания, и он потрясает. Как, например, эти строки:

Роза – Никому.
О, над, над —
шипами.

При Целане, как отмечалось уже выше, много говорили о языке. Появились Грамматология, Нарратология, где с научной скрупулезностью показано, какая та или иная форма языка является носителем определенного смысла. В поле зрения П. Целана попал опубликованный М. Хайдеггером доклад «Вопрос о технике», где философ, комментируя Платона, утверждает: «Произведение – не только ремесленное изготовление… а и художественно-поэтическое выведение к явленности». Целан в письме к Хансу Бендеру 18 мая 1960 г. очень диалектично говорит о значимости техники в мастерстве («область ремесла не имеет дна»), заканчивая утверждением «только правдивые руки пишут правдивые стихи», т. е. переводя разговор в духовную сферу [1; 225–226]. Пространство своих стихов и их исток Целан определяет кратко – «Взморье сердца» (Б. Дубин перевел «На берегу сердца»). Каждое слово в стихе взвешено, выверено аптекарски, оно часто одно своей выделенностью образует строку и перенос слова в той же функции подчеркивания «долготы смысла» и др.

Замечательная переводчица О. Седакова тонко и точно определила внешнюю скупость его художественных средств: «Целана в силу «отсутствия «ветошей», «деталей»… можно было бы назвать… минималистом, если бы это слово не заняла характерная эстетическая программа» [1; 259]. Об оттачивании «драгоценного вещества слов» Целан пишет во многих письмах.

Эстетическая категория «движения вглубь» имеет у Целана видение живого динамичного смыслопорождения паутинной связью многообразных компонентов текста. «Поэзия сама собой дышит», – пишет он Рене Шару [1; 230].

«Существенная суть» стиха обнажается движением смысла, вытекающим из отношений между словами. В этом смысле поэзия Целана глагольна, действия слов определяют ее суть. Устремления Целана созвучны концепции «письма» Р. Барта, где главное – процессуальность движения смыслопорождения в тексте – не кто говорит, а что говорится соотношением различных компонентов, их связями.

Движение стиха, по Целану, целью имеет распахнуть порыв к Другому, к «ты», поэтому в его эстетике появляется определение стихотворения как рукопожатия – «я не вижу принципиального расхождения между рукопожатием и стихотворением» (1; 225). «Стихотворения – это еще и подарки, подарки внимательным. Судьбоносные подарки» (1; 226).

Дружеское рукопожатие в стихе между автором и читателем – это возможность для реципиента внимательно проникнуться всем шлейфом коннотативных смыслов, которые автор вложил в слова, разрывы, пробелы. Ведь за ними столько усилий, его, поэта: «Молчанье, как золото сварено, в / углях, углях / ладоней. / Пальцы, в дым ушедшие. / Как венцы ореолы / над —» [1; 212]. А если вдруг не будут поняты читателями совмещающие противоположные смыслы, его «молчание» и слова – это чревато судьбоносным приговором для поэта и дальнейшей жизни стиха: «И молитва, и хула, / вы, молитвоострые ножи / моего молчания»[1; 218].

Поэзия Целана диалогична по своей природе. Она всегда сохраняет интонацию обращения к Другому, будь то тихая доверительность, осторожное побуждение к вниманию, или скорбные ламентации «перед» всеми (даже в пустыне, как в «Стретте», где свой поэтический вариант «гласа, вопиющего в пустыне»), или это императивность тона в напоминании «ты», что Слово равносильно Хлебу, пище в жизни и что его необходимо столь же внимательно вкушать:

Глубоко в пылающем

пусто – тексте
в высоте факелов
в дыре времени:
вслу-шай-ся
сво-им ртом («Место трубы»).

За всем этим звучит поэтическая реплика Целана – дань постмодернизму с его убеждением, что художественное произведение в полноте своих потенций существует лишь в глубоком восприятии читателя, меняясь, как Протей, под влиянием времени.

Крупнейшие философы, культурологи М. М. Бахтин, П. С. Витгенштейн, М. Фуко – при всем своеобразии своих учений – разрабатывали проблему инаковости, акцентируя объективное соотношение семантики в понятиях «я» и «ты». Мартин Бубер (Целан упоминает его в Бременской речи, будучи с ним хорошо знаком) посвятил этой проблеме специальную работу «Я и Ты», где вводит основное понятие «между», необходимое для осознания субстанций «я», «ты». М. Бубер пишет: «Я становлюсь собой через мое отношение к Ты; становлюсь Я, говоря Ты. Всякая подлинная жизнь есть встреча» [10; 300].

Целан в своих стихах великолепно реализует «теоретический подтекст сложного бытования местоименных категорий дискурса». Прямое целановское «я» появляется в тексте очень редко. Оно отдано «я» множественности. Четко грамматически оформленное «я» превращается в широкое обобщение, знак слитности субъектов речи в единстве их функции – проявленности. Поэтому язык «я» у Целана может именоваться «голос», «голоса» («голоса ковчега», «голос Иоанна»), как знак определенного облика культуры.

«Я – Ты» предстают как сообщающиеся субстанции, существенными частями не отделимые друг от друга, что используется Целаном для излюбленной им двунаправленности семантики высказывания, с учетом иносказательной обобщенности обеих. «Иди и ты…» может быть понято как прямое обращение к «ты», и как «ты», сбросившее отчуждающую дистанцию «я». Пространственно-временной континуум своих стихов Целан представляет как окружность, которая может быть до беспредельности и вечности расширенной, но при этом являя «сжатый кулак» конструкции стиха. Главенствующую роль в ней играет понятие «меридиан», который должен обозначить двунаправленную линию движения семантики стиха от начала к концу и от концовки стиха к началу, соединяя оба полюса.

Меридиан часто именуется переводом с латинского «Полуденная линия». По Целану, она ярко освещает все тело стиха, его иносказания – тропы и пути движения «письма» – «тропинки» связей между ними. В финальной точке своей речи «Меридиан» он так определяет структуру своих стихов: «Я нахожу то, что соединяет и, как стихотворение, ведет к встрече. Я нахожу нечто, – подобное языку – нематериальное, но земное, привязанное к земле и сохраняющее форму круга, нечто такое, что возвращается снова к себе, проходя через оба полюса, и при этом – прекраснейшим образом пересекает даже тропы и тропики – я нахожу… меридиан» [8; 158].

Другой важный компонент структурирования для Целана – шибболет. С личным признанием – «во рту у сердца проснулся шибболет». Это слово существует в разных, многих языках с этимологией «речной поток», «хлебный колос», «побег оливы», «веточка», но семантическим знаком его является возможность различения при произношении «ши» или «си». Точнее: в «шибболете» смысл слова не так важен, как форма означающего, где «ши» и «си» были меткой принадлежности, паролем, выражением единства. Исток смысла шибболета в легенде: во время войны его использовали при переходе через охраняемую границу для обнаружения «чужих» среди «своих». Проверка – произношение этого слова. Побежденные знали об этом, но их артикуляция не позволяла произнести «ши», вырывалось свистящее «си», отделявшее их как «чужих».

У П. Целана «шибболет» – троп. Поскольку его паттерная, первоначальная семантика очень богата (речной поток, веточка…), он может звучать в разных областях смыслопорождения, осознания, языка. В структурировании ему принадлежит привилегированная функция выделения одного семантически значимого «ударного» слова, которое становится «точкой», переворачивающей тело стиха, дополняя его. Главное – итоговость стиха держит во многом шибболет.

Шибболет может выступать в функции меты, зарубки, черты, где точка-шибболет разделяет надвое пространство «земли», являя абсурд. Исследователи единодушно отмечают, что в поэтике шибболета этого типа основным для Целана становятся время, его значимые даты. Здесь шибболет предстает как Протей, изменяясь, оставаясь тем же, превращаясь в противоположность, но двигаясь дальше, очерчивая все тот же абсурд. Это включает у Целана подтекстовые «философские эксплификации», разъяснением которых занялись крупные философы, стремясь на своем уровне показать сложный механизм «даты» (весомость уникальности, но стирание и одновременное слияние с другой и

т. д.).

Ж. Деррида посвятил Целану капитальную работу «Шибболет Целану», Филипп Лаку-Лабарт – оригинальный труд «Поэзия как опыт». Главное в них: точкой-датой для Целана во всем творчестве является Холокост, который осмыслен им в концепте далекой предыстории и уже тогда, как всегда, даты живут как предбудущее, т. е. и Холокоста; равно как сам Холокост предуведомляет о будущих «главных» датах в эсхатологии Истории. Трагическое мироощущение П. Целана, питаемое и биографическими ранами, делает Холокост знаком абсурда, разделившим мир, проведя на нем одну черту (явленность шибболета).

* * *

Художественная реализация основных положений эстетики и поэтики П. Целана будет представлена в соответствии со сложившейся традицией целановедения: анализом-комментарием отдельных ярких произведений. Хотя тематическая циклизация их затруднена в силу синкретизма целановского слова, с громадной долей приблизительности выделяется несколько разделов: человек и мир; человек и Другие; человек и искусство, Истина; Бог – человек – мир; поиски Нового слова.

Целан как чуткий сейсмограф фиксирует ситуацию человека во второй половине XX в. – реальность не репрезентирует себя, она заменена симулякром, мистификацией масс-медиа, шквалом идиолектов о конце истории как якобы беспрецедентном процветании. Целановский афоризм века: «Действительность не существует, ее нужно искать и обретать».

Настойчивые образы в поэтике Целана «тень», «пустыня». «Тень» не в привычной, а культурно-логической семантике (А. Шамиссо «История Петера Шлемиля, продавшего свою тень»; «Человек-невидимка» без тени, Г. Уэллса). У Целана «тень» – средоточие жизненной ценности человека, она отнята, человек обесценен. Создается пластически зримая картина: человек на крохотном клочке земли, не защищенном ничем (он «сжимается»), вокруг безмерность, но ему туда и шага сделать нельзя – бесприютность пустыни. Возникает аллюзия на притчу Кафки «Сельский врач», где голый человек выставлен на позор и холод пустынной безжизненности.

«Стретта» (1958) изображает историю народа на протяжении веков. Лексика обыденно-земная, получившая иносказательность. Тропами густо-сжато («стретта») насыщен весь текст. Все

включается в «глагольное» движение письма.

Первые строки рекламируют конвенцию о понимании реальности – актриальной речью от первого лица. Реальность не итог мимезиса (в местности «трава раздельными буквами»), а результат художественного творчества – письма самого стиха. Акцентируется чтение, а главное – императивность глаголов – «смотри!», за которым сразу же «Довольно смотреть – иди!» Указано читателю на необходимость следовать по путям стиха, приняв его реальность. Следующие строки обозначают пространственные и временные параметры и одновременно изменения в актантах речи: «я» незаметно сливается с «ты», становясь обобщенно протяженным во времени, которое «их» время («ты дома»), во всей безмерности его.

Иди, у твоей поры
не будет сестер, и ты —
ты дома. Не спеша, колесо
само из себя вращается, спицы катят
катят по черноватому полю, ночи
не нужна никакая звезда, нигде
о тебе не спросят (1; 207).

Безмерность «держит» в себе «колесо», – символ, известный многим языкам, особенно восточным культурам как выражение вечного круговорота бытия, его неостановимого течения. С самого начала по отношению к топосу акцентируется видение главной сущности, которая отдана абсурдной шибболетной мете: топос разрезан надвое – тьма и свет, и «черноватому полю и ночи не нужна никакая звезда», а человек в нем бесконечно одинок – как приговор – «нигде о тебе не спросят».

В последующем движении письма в тексте в разных ситуациях эта сущность будет звучать как шибболетное предбудущее, многократно повторенное, что будет зафиксировано превращением его в рефрен стиха.

В последующих частях (а их всего девять) происходит смена-переплетение разных форм дискурса: я-ты, мы-я, и он, оно, которые реализуются в ситуации возможности-невозможности диалога между ними. В ракурсе «я-мы» «мы» предстает как безмолвный монолит бесчисленного люда, вечно пребывающим в «чернеющем поле жизни», погруженным в сон. Отношения между «я» и «мы» – отчуждение, горе одиночества «я» в отчаянном стремлении установить контакт, разрушить их сонное оцепенение, сказав им «найденное слово»:

Нашел, нашел…
Нигде не спросят —
Я это, я
Я лежал между вами, я был
открыт, я был
слышим, я вам тикал навстречу, ваше дыханье
слушалось, я
все тот же еще, вы
ведь спите.

В немецком слове «ticken» – «тикать» Целан в подтексте сохраняет его древнее значение «прикасаться кончиками пальцев» и современное – «длительность времени его звучания». В тексте своеобразная целановская аллюзия на притчу Кафки «Ночью», где только один бодрствующий освещает головешкой тьму ночи.

Соотношения «я», имплицирующего «мы» и диаметрально противоположные Он, Оно, вбирают в себя, по сути, всю историю человечества в его чаяниях, надеждах и неизбывных поражениях.

5-я часть «Стретты» (математически сконцентрированной: 4 + 1 + 4 – замечание, сделанное Петером Сонди), центральная:

Пришло, пришло.
Слово пришло, пришло,
пришло сквозь ночь,
хотело светить [1; 208].

«Слово» с большой буквы не только из-за начала строки, это Слово Бога.

И пробел к следующей строчке не случаен – это не пустота, а бег времени, за которым контрапунктно драматический итог:

Пепел.
Пепел, пепел.
Ночь – и – ночь. Иди
к глазу мокрому [1; 208].

4-я часть предстает в богатстве связей. Она предваряет причины неполноты свершений Бога – громаду бедствий людей, даже Бог не может закрыть все раны их («годы, годы… швы, рубцы… оно широко разошлось»). И одновременно 4-я часть, полностью сливаясь с 5-й, протягивает шибболетную ленту к такой же тупиковой точке двух частей (2-й, 3-й), являя собой

такое же «предбудущее» для последующих ситуаций. В 4-й части «мы» – выступает как субъект восприятия чужого голоса, в последующих – как объект притязаний многих голосов.

Один голос – из начала начал осознания мироздания, первопричина его – хаос, вихрь частиц («Бураны, бураны с начала времен» – П. Сонди уточняет это указанием на Демокрита). Но для «мы» это так далеко от их страдальческой жизни, поэтому воспринимается как «мы читали», «было мнение», не более того. Среди буранов, покрытых молчанием, был однажды проблеск-испытание «камнем» (это мистический символ алхимиков – воплощение знания, – «Философский камень»). «Латала» все наука, и Бог молчал, был согласен. Широта жизнестроения передана богатством в паратаксисе растительно-природных форм (кистевидный, лучистый, разветвленный – и т. д. – десять строк!).

«Как тут нам повезло»: действительно впервые человек в центре как мера всего. Впервые слово пришло о его нуждах, счастье: «Говорило… / приблизилось к нам, / пришло / сквозь нас, залатало / невидимо, залатало… / и / мир, мириадокристалл, / выпал, выпал» [1; 209].

Так Целан почтил Возрождение.

7-я часть представляет «затем» со смысловыми центрами «ночь», «игра» без правил (без «мерных столов»). Дискурс идет от «мы» – «дымодуш». Играющие выдумывают разнообразные круги, квадраты – иносказания повторяемой замкнутости, ограниченности без выхода в широкий мир, к эйдосу бытия.

> Дымодуша «Поднялась и к игре не примкнула», но выбрав гибель
> «В час сумерек, возле
> Окаменевшей проказы,
> возле
> наших отброшенных рук, в
> последнем отказе,
> над
> стрельбищным рвом у
> погребенной стены»

явила себе и миру верность духовному свету в своей жизни («хоры когда-то, эти / псалмы. О, о / – санна» [5; 210]. Но сила хвалы зыбкая «в ночи», надрезанная, как О-санна строкой. Но вопреки всему как надежда, единственное утешение и опора: «Итак / стоят еще храмы. У / звезды / света еще хватает. Ничто не пропало» [1; 210].

Последние строки о пространстве смерти полностью

идентичны словам описания жизни в пустыне в начале «Стретты» («Доставлены в эту местность…»). Перед нами целановский «меридиан» – проведена соединяющая линия между «полюсами» – жизнь и смерть сомкнулись разными концами, вобрав в себя все тропы повествования. Богатая музыкальность с четким ритмом создается повтором последних строк каждой строфы в начале следующей. Остальное отдано тонкому многообразию цезур, эллипсов, дизъюнкциям – разъединениям. «Стретта» – гениальная «стиховещь» Целана – большая сила может быть сжато достигнута малым.

Герметически-своеобразно чисто языковыми приемами формируется у Целана концепт истории, в котором «шибболетно» выделено главное, трансцендентное, рождающееся из реально-конкретного. Характерными в этом плане являются два тесно связанных стихотворения: «В одно», «После полудня, цирк и цитадель». И в том и в другом есть конкретно биографический «глаз» в восприятии («Во рту у сердца проснулся шибболет», Брест, цирк, огненный прыжок тигра, обмен приветствиями с Мандельштамом), но, как обычно, многое из этой конкретики в длинном ассоциативном ряду приобретает емкое по смыслу иносказание (Цитадель, цирк, прыжок тигра и др.).

Но главное в стихах диегезис – отсылки к пространственно-временным координатам. Широта пространства выражена языковыми синтагмами на разных языках. Некоторые цитируются в оригинале: No pasaran, Петрополь – так Мандельштам называет Петроград, мир хижинам и др.

Все в одном
Тринадцатое, февраль. Во рту у сердца
проснулся шибболет. С тобой,
Peuple
de Paris. No pasaran.

... в морозном сиянии крейсер «Аврора»:
рука брата, махая
снятой с глаз ростом в слово
повязкой — Петрополь...
для незабытых — город исхода,
и тебе лег тоскански на сердце.
Мир хижинам!

После полудня, цирк и цитадель
В огненных кольцах, в Бресте,
в шатре — прыгал тигр там —
я слышал конечности песни,
я видел тебя, Мандельштам.

Небо висело над рейдом,
чайка висела над краном.
Конечности песнь постоянна —
крейсер зовут «Б а о б а б»
(выделено автором).

Я русское слово сказал
в приветствие триколору —
потерянное не потерял,
крепя для сердца опору.

В целом – это как шифр крипты греков. Философ Ф. Лаку-Лаборг в оригинальной интерпретации этих стихотворений рассматривает «тигриный прыжок» как аллюзию на троп

лингвиста Э. Бенвениста, означающий у него стремительность притяжения языка к мгновению. По определению Ж. Дерриды, этим средоточием является «дата». В пространном философском анализе целановской «даты» «13 февраля» (а она поставлена в самое начало стиха) Деррида усматривает своеобразный богатый смыслом «шибболет». Деррида, акцентируя эту «точку», убедительно показывает «жизнь» «даты» в широком пространстве времени, где она протягивает от себя нити смысла к другим датам («до-теперь», «теперь-после»), сохраняя общее при различении, позволяя «многообразное своеобразие» включить «в одно».

Попытаемся хоть немного расшифровать. Число «13» в дате не случайно. Оно с богатым шлейфом семантики, но сердцевинное, что будет определять все дальнейшее в тексте – случайность или неотвратимость, необходимость, фатальность или предумышление, но через все это проступает шибболет. Он – центр структуры.

Февраль в дате – и сразу всплывает февраль (02.02.1848) французской революции. Эта дата вбирает, присоединяя другие перевороты, катаклизмы в истории, девиз испанских республиканцев: «No pasaran!» – идиому 1936 г.; «Мир хижинам!» – гордый клич свободолюбия французских санкюлотов Парижской коммуны 1871 г.; мощь крейсера «Аврора» с его семантикой «света» в имени как символа русской революции 1917 г.; приветствие всем датам свободы, которые возвышенно-символически вписаны в триколор французского и российского флагов; Брест – бывший Литовск в контексте стиха тоже нагружен революционной семантикой – 3 марта 1918 г. был заключен Брест-Литовский договор, признающий обе революции – русскую октябрьскую и ноябрьскую немецкую. Эта единая линия – первый «меридиан» шибболетов.

Центр стихов – две ударные строки с двойным повторением слова «конечности»: «конечности стиха», «конечности песни» и шокирующее неожиданностью наименование – *Баобаб* (выделено автором). Революционный крейсер «Аврора» в центре первого стиха, пройдя через пространство «тропов, тропиков», оказался в центре другого стиха, получив абсурдное имя – Баобаб – слово-шибболет, которое можно читать (интерпретировать) двояко: он в цирковом фокусе – одинаково звучит и направо, и налево, не снимая абсурдности. Это второй «меридиан» структуры шибболетов.

В анализируемых стихах, как нигде в других, звучит четкая авторская аксиология в отношении острых политических дефиниций. Она в солидарности с французским, испанским

народом в девизе «No pasaran!», в слове «Eislich» (сверкание, солнечная сторона) крейсера «Аврора», приветствии триколору французского и российского флагов, в итоговых словах «После полудня», где звучит вопреки всему верность «свету» свободы, как стержню жизни, опоры твердости жизнестояния человека – в этом смысл связи этого с выделенностью слова «Петрополь», в семантике имени которого «камень». Здесь и Мандельштам с белой повязкой на больных от пыток глазах, – выдержавший их, и сказанное самим автором: «Потерянное не потерял, / крепя для сердца опору». «Цитадель» с первой строки «После полудня» становится иносказанием последней, где «сердце как крепость, как рай». Это третий меридиан – исконный шибболет с метой твердости духа.

* * *

Религиозная тематика занимает существенное место в творчестве Целана. Немаловажное значение в нем имеет биографический аспект: по настоянию отца начальная школа на идиш, гибель родителей, смерть в младенчестве первого сына, все усиливающийся натиск тяжелой болезни, поездка в 1967 г. в Израиль – все это сублимировало интерес к религии, тем более что в художественном универсуме Целана притяженность к земле и сфере духа, осознания – главная сердцевинная ось.

Наиболее полно как цикл эта тематика представлена в сборнике «Роза – Никому» (1963) и в стихах после поездки в Израиль в 1967 г. Не будучи ни правоверным иудеем, ни христианином, не принадлежа ни к какой из конфессий, он глубоко погружался в изучение каббалы, эзотерических гностических текстов, чтобы вникнуть в духовность мира, многое понять в нем во имя определения своего пути в поисках Истины. Это наиболее «личностный» цикл. В стихотворении о встрече с давним другом Нэлли Закс «Цюрих, “У аиста”» в день вознесения шел между ними разговор о Боге, «о еврейском, о твоем Боге». Фиксация принадлежности о «твоем», «не моем» обнажает неприятие обрядовости почитания, священности. «Я говорил против него, я / позволил сердцу, какое есть у меня / надеяться: / на / его лучшее, разъяренное, на его раздирающее Слово» [1; 211]. Иное слово Бога, иной мир. И тут же сразу у Целана резкий скачок стиха к земному, сопряженному с человеческими желаниями («разъяренного Слова», но во имя какой высокой цели и восторжествовавшей истины на земле?) О последнем «мы / (оно выделено строкой, утратив личную персональность) ведь не

знаем, ты знаешь, / мы / ведь не знаем / как / быть» [1; 211]. Классический многовековой вопрос «что делать?» со всей остротой стоит и перед Целаном, а «об уже сделанном» он пишет сжато в другом стихе обыденными словами-тропами: «они рыли и рыли…», не славя Бога, но слыхали, что он это желал.

Протяженность пространства и времени держат повторы затишья и бурь и цитация: «И пришли все моря» («все страны будут к нам»). К перечню субъектов действия вдруг неожиданно включается «червь». В немецком языке «червь» – Würm многозначен, в поэзии может быть с семантикой «змий», «дракон», в технике «бесконечный винт». Стихотворение Целана вбирает все эти смыслы, в том числе обычный и близкий «червь». «И на пальце у нас просыпается кольцо» [3; 91] – (обручальное), которое рождает ситуацию, когда Бог без слов, когда все «шло в никуда», где ничего творческого: «ни песни, ни созданного языка».

Богословская тематика в стихах Целана не только не конфессиональна, а может и должна быть, по его определению, понятна всем и определена как актуальный язык. Целан учитывает «дату» ее бытования – экзистенциалистское тиражирование слов Достоевского, Ницше о смерти Бога в зачумленном мире, утратившем высший смысл, целесообразность. Но однозначность, затверженность прямолинейности Целану не свойственна. Ему ближе Рильке, его «и ушел, гремя цепями Бог» в гневе на мелочность просьб-молений к нему.

Целан идет глубже экзистенциалистов и дальше Рильке – Бог не умер, не ушел навеки из жизни, душ людей:

Однажды
я слышал его:
Он мыл этот мир,
невидимый, ночь напролет,
он самый
Раз-и до-без-конца,
уничтожаем,
аим.
Свет был. Спасение («Однажды», 1; 214).

«аим» – предельно урезанная синтагма: Бог без конца очищает мир и уничтожаем в нем, а им всегда сохраняется то, что может жить, в чем – осознание. Он – Творец – деятель (в одном переводе «что – жить»). Значимая у философов от античности до Ницше идея вечного возвращения всего жизнетворящего венчает

стих смысловой силой итогового выделенного слова. «Спасение» своей коннотацией звучит как победное продление участия Бога в жизни мира, не могущим быть стертым видением лавин бед вокруг.

Мысль Целана в этом цикле двунаправлена: в ней сопряжены свет, перспектива, «тигриный прыжок» в будущее («к твоему глазу привит / побег, указывающий путь лесам») и горечь, стенания от мрака, бездны страданий:

По всей широте века тянется небо,
и внизу, под укрытием почки,
идет за плугом Предвечный,
идет Господь.

Слушай, как лемех скрипит,
как он скрежещет, врезаясь
в отверделую, светлую,
незапамятную слезу [2; 186].

«Весна», «побег» как будущее леса, небо в его шири и высоте, пашущий землю, изменяя ее, Господь – создают цельный смысловой блок, где время идет из точки настоящего в будущее. И на другом конце как противосвет первому блоку вневременная, «незапамятная» «светлая» слеза. «Плуг» имеет богатую коннотацию, в которой просматривается реминисценция из О. Мандельштама, писавшего в манифесте «Слово и культура» (1921): «Поэзия – плуг, взрывающий землю так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» [12; 169]. У Мандельштама – однозначно хвала плугу, обнажающему плодоносящее в культуре. У Целана во взрезании земли даже «божественным плугом» есть трагизм – плуг «скрежещет», натыкаясь на камень светлых слез, пролитых и проливаемых. Так иносказательно Целан ведет диалог с Достоевским, и солидаризируясь с ним, и создавая новый инвариант несовместимости «слезинки» и благого переустройства мира.

Отношение Бог и народ, Бог и человек Целан развивает в стихотворениях «Псалом», прозаической поэме «Разговор в горах», «Мандорле».

«Псалом» написан между 1959 и 1963 гг. По свидетельству некоторых исследователей (Юрген Леман, Стефан Мозес), Целан «к концу пятидесятых начал осознавать свое иудейство» [6; 236]. В нем «он оперирует привычными смысловыми блоками из книги Бытия: «небо», «земля», «глина», «прах» (Маргарита Лекомцева). А главное, не отмеченное исследователями из Израиля, – Целан

стремится раскрыть, насколько им понято своеобразие ментальности еврейского народа.

Псалом

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, niemand bespricht unseren Staub. Niemand.	Некому замесить нас опять из земли и глины, некому заклясть наш прах. Некому.
Gelobt seist du, Niemand. Dir zulieb wollen wir blu..hn. Dir entgegen.	Слава Тебе, Никто. Ради Тебя мы хотим цвести. Тебе навстречу.
Ein Nichts waren wir, sind wir, werden wir bleiben, blu..hend: die Nichts-, die Niemandsrose.	Ничем были мы, останемся, будем и впредь, расцветая: Из Ничего — Никому — роза.
Mit dem Griffel seelenhell, dem Staubfaden himmelswu..st, der Krone rot vom Purpurwort, das wir sangen u..ber, o u..ber dem Dorn.	Вот пестик ее сердечно-святой тычинки небесно-пустые красный венец из пурпурного слова, которое мы пропели поверх, о, поверх терний. (*перевод О. Седаковой*)

В стихотворении «Псалом» Целан избирает религиозный жанр песнопения во хвалу Бога, который традиционно включает слова смирения, «падения ниц» перед величием Бога и сетования на жизнь.

Первое слово первой строки «Никто» рождает трудности перевода всей строфы, поскольку в нем потенциальная возможность и утверждения, и отрицания. В иудаизме Никто – Бог, он не может быть поименованным, поэтому его обозначает обобщающее безмерное Никто, которое всегда с большой буквы в неизменной грамматической форме. В стихе Никто стоит в «сильной позиции» начала строки и выделен особо концом строфы, что дважды подчеркивает его неповторимость.

Одновременно в языке «никто» – местоимение, определяющее отрицательность в синтагме. Перед нами ситуация энантиосемы, когда одно может означать совершенно другое. Так, первые строки в дословном переводе М. Лекомцевой: «Никто лепит нас вновь и вновь из земли». У О. Седаковой: «Некому замесить нас из земли и глины…» (акцент на богооставленности, деятель – любое

лицо). Руководством, на мой взгляд, должен служить целановский эстетический принцип «движения» слова в стихотворении.

В первом варианте Бог – Творец в длительной, постоянно обновляющейся лепке «из глины нас» – в структуре стиха проведена горизонтальная линия движения от «Никто» к малости «мы». И естественно рождение слов благодарности Творцу в начале второй строфы. В оригинале используется классическая псалмическая форма обращения к Богу: «благословен будь», в переводе – «Слава Тебе, Никто». Точка благодарности содержит в себе сему принадлежности, которая затем прямо выражена в желании «цвести» «Тебе навстречу». «Entgegen» подано отдельной строкой, являясь концовкой строфы, тем самым получив двойную смысловую акцентировку. В немецком языке оно имеет два значения (вторая энантиосема) – «к» и «от», «вопреки» и «благодаря». В строфе прямо выражен смысл «к», «благодаря»: «ради Тебя мы хотим / цвести / Тебе / навстречу». И сохранена скрыто, в подтексте эллиптической конструкцией сема «вопреки» униженности, страданиям. Подтекст у Целана (не будем забывать) означает продление смысла. В данном случае он дань уважения привычному умолчанию о себе еврейского народа, его естественной речевой фигуре умаления себя ради возвеличения Бога.

Желание «цвести» выражено необычным, разорванным надвое многоточием словом «blu…hn», «расцветая» – «blu…hend» (свежий, юный, полный жизни). Многоточие в слове использовано как знак длительности пути становления «Ничто».

Ничто в начале третьей строфы заменяет «мы», сохраняя сему «умаления»: «Ничем / были мы, останемся, будем / и впредь, расцветая». Но главное – Ничто появляется в соположении с Никто. В русском языке фонетически подчеркивается их почти полная слитность, в немецком Nichs и Neimand слитность логическая как единство противоположностей. Перед нами монема, которая реализует двунаправленную принадлежность рождающейся в становлении розы, ее нераздельность: роза Никто – роза Ничто.

Neimandsrose, давшее наименование сборнику стихов Целана, М. Лекомцева рекомендует переводить как «Роза от Никто». Но в «Псалме», безусловно, столь же правомерно «Роза от Ничто». В итоге, учитывая ментальность еврейского народа в безусловном поклонении Творцу, последние строки третьей строфы обычно переводятся как «Роза ничто – Никто». Целан же, структурируя линейное «движение» слова в первой строке по горизонтали, а затем в пути становления сверху вниз по вертикали стиха,

формирует крест, у подножия которого – роза.

Особый смысловой блок в «Псалме» – описание розы. Роза полисемантична в тексте мировой культуры, но объединяет все понятия идея совершенства, идеала гармонии, будь то искусство с розой красоты или алхимия с Философским камнем – розой Истины. Целан же, описывая ее компоненты, избегая конфессиональной интерпретации их (атрибуты милосердия, спасения, чаши благословения…), все объединяет контрастным соположением: «светлый пестик души» и тычинки, опыленные «пустотой небес», прекрасную корону лепестков с их «багряным» цветом, который «вытягивает» в ассоциации кровь, раны сердца.

Итог «Псалма» – «из пурпурного слова» («красного слова» в смысле – красивого, истинного, или «обагренного кровью сердца», или и то и другое). Песня розы вбирает в себя хвалу Творцу, гордость собой и плач над страданиями, унижениями в своей судьбе.

Стремление критиков к однозначности в определении смысла «Псалма» приводит к бóльшим или мéньшим искажениям при всей доказательности. «Псалом» – это и хвала миссии религии в формировании души народа, и многослойное изображение судьбы «еврейства» при видении Бога и при богооставленности мира. «Псалом» – катарсис победности духа в трагедии страданий, унижений. Катарсис в трагедии.

«Мандрагола» – поэтический жест соперничества Целана с прозаической философской притчей Борхеса «Сфера Паскаля». Та же двухчастность деления произведений: у Целана – подчеркнутая, у Борхеса – скрытая игрой с читателем. Та же философская теза о вехе слома в многовековом восприятии облика мироустройства. Но при этом у Борхеса – чисто теоретическая, философско-эстетическая констатация, а у Целана – грандиозность этических, социальных последствий смены Бога на человека как центра мироздания. Язык у Борхеса – теоретические дефиниции, философские максимы: мир – «сфера, центр которой всюду, а окружность нигде». Целан разительно отличается от Борхеса, придав языку иносказательные функции метафор, а повествованию весь арсенал нарративных приемов. В качестве главной формы повествования – панорамная сценка. Дважды повторенная, она подана в вопросно-ответной форме и тональной непререкаемости религиозного катехизиса. Целан использует мифологию, мифы иудаизма. В частности, мандорла в форме миндаля – овала представляет многое, в том числе облик мира; миндальный разрез глаз, частый у евреев, рождает синекдоху – «глаз» как метафору вселенского видения, восприятия. Мандорла вызывает ассоциацию с мандрагорой,

мандрагоровым лугом. Существует легенда об удивительном растении – мандрагоре, которое стонет, когда его корень вырывают из земли. Это корень жизни. Услышав его стон, человек гибнет. Но он же может сделать человека неуязвимым для бед. В произведении Целана отзвуки этих мифов, как зыбкое марево, будут окутывать многие коллизии.

Фокуляризация повествования в начале с онтологических высот или, возможно, с точки зрения профанного дикарства:

> Внутри мандорлы – что там, внутри мандорлы?
> Ничто.
> Ничто стоит внутри мандорлы.
> Вот что там стоит и стоит (2; 186).

Схвачено с этой выси или низа лишь общее, внешнее, пустотное. Но затем появляется видение человека с его вопрошанием о сути, главном в мандорле – «Внутри ничто – кто там, внутри?» и в ответе главное, определяющее все в мандорле, олицетворяющее корень жизни в ней – «царь». «Царь стоит там, царь», – так иудеи иногда называли Бога. «Вот кто там стоит и стоит». «Стоит» получило выражение незыблемости Жизни. Царь-Бог как охранительная сила мандрагоры от бед для человека. Поэтому так убедительно звучит: «Еврей, не коснется твоих волос седина».

Во второй части внимание повествователя – с более пристальной фокуляризацией. Оно приковано к первоначальной установке «глаза» в восприятии явлений, «глаза» «твоего» – человечески выделенного. «А глаз твой – как он стоит, твой глаз?» В ответе многократно подчеркнуто противостояние мандорлы-мироздания и «глаза» как следствие негативизма, всеотрицания в мировоззренческой установке, где почти все – «в упор».

> «Твой глаз стоит в ответ мандорле» (как негатив).
> «Твой глаз стоит в ответ Ничто» (смыкаясь с Ничто экзистенциализма).
> «Он стоит в упор к царю» (для него Бог умер).

Поэт исполнен иронической горечи по отношению к человеку, голому духом, вырвавшему корень жизни, обрекая на бедствия себя и мир. Поэтому в стилистике отрицание отрицания звучит печальное: «Человек, не коснется твоих волос седина» – Коснется.

Судя по изображенному состоянию «мандорлы», Целан,

говоря о вине человека, подобно Гессе, ждет от него воскрешения духа и творческих устремлений для жизни, но понимает, что это безнадежная иллюзия. В последней строке «Мандорле» – целановский «меридиан», смыкающий полюса первой и второй частей: «Вновь пустая мандорла», от прежнего величия Бога остался лишь блеск внешней экипировки – («царская синь кистей») «глубина» вопросов также звучит, не получая достойного ответа. Человек обездвижен – «Вот так он стоит и стоит» («стоит» – уже имеет противоположную семантику по отношению к первому значению первой части). Глубокие прозрения Целана существуют в конце рядом с эсхатологическими мотивами.

* * *

Проблематика искусства в художественном мире Целана продолжает сюжет «глаза» как акта восприятия, но уже в художественно-эстетическом аспекте. Дорогое для сердца поэта искусство Слова определяет характер авторской аксиологии – она стала светлее: Слово, по Целану, вопреки всему живет и выживает.

В стихах об искусстве он выверяет, формирует свою художественно-эстетическую позицию, включаясь в актуальную постмодернистскую эпистемологию. Общий объект устремлений – возможность художественной интерпретации мира, ее соотнесенность с Истиной с большой буквы. Твердое убеждение Целана, получившее в «Меридиане» идиоматическую гравировку: «Идеального стихотворения, разумеется, нет и быть не может». Но это не означает для него тупиковую ситуацию – в искусстве как в сфере сознания «свет в окошке» есть.

Не случайно программное произведение именуется «Лед, Эдем».

…все, что с нами замерзло,
сверкает и глядит.

Глядит, ведь оно с глазами
И каждый взгляд – земля,
Ночь, щелок, щелок, пламя.
Глядит оно, глаз дитя.

Глядит, глядит, мы смотрим.
Ты видишь, я гляжу.
Воскреснет лед из мертвых

скорей, чем я доскажу (1; 211–212).

Стержень стиха – язык в его первоприродной («с нуля») функции поименования всего сущего и в последующем движении как формы осознания мира, длительности этого пути.

Динамическое напряжение стиха держит глагол «глядеть», который формирует два сопоставительных ряда. Один ряд – глядит земля в своей невинности («глаз дитя»), трагичности («ночь, пепел, пламя»), в своей неназванности (оно) – все это присоединяет к «глядит» смысл «тянется», «ждет» (помощи, спасения). Второй ряд «глядеть» от субъектов речи я, ты, мы, слившихся в непрерывности. Сопоставимость первого и второго ряда выдвигает на первый план проблему действия, осознания мира. Лед объединяет и землю, и речь о ней (это «все, что с нами замерзло»). Лед – символ безжизненности, оков на живой субстанции, будь то модус видения или пульсация эйдоса бытия. Лед – мертвенность, с самого начала стиха подчеркнута грандиозность беды и вины человека («с нами замерзло»). Но одновременно на задний план, в подтекст, в «молчание» отправлена живая, естественная, не увиденная за коркой льда, Жизнь, манящая к себе, как Эдем.

Целан противопоставляет свое видение мира и задачи искусства романтическому модусу двоемирия – Эдем земной. И нет богоизбранности творца. Целан близок к Борхесу, увидевшему возможность не именовать авторов всего текста культуры («Цветок Колриджа»), ибо они в своем множестве уравнены художественным мыслетворением, осознанием мира. У Целана их множественность отдана всеобъемлющему «Я». Мотив Пути творцов держит слово «доскажу» с его укорененностью смысла в длительном прошлом и протяженности к будущему. Весь путь творцов Слова манифестирует, по Целану (и здесь он полностью солидарен с постмодернизмом), одновременно и непрерывность титанических усилий, и похожесть их итогов, где все равноудалены от эйдоса бытия в силу обусловленности «своей датой», «своими обстоятельствами». Постмодернизм как аксиому подает неизбежную субъективность, относительность всех интерпретаций произведения ли, или мира. Эту современную коллизию Целан делает объектом своего осмысления в последней фразе стиха «Воскреснет лед из мертвых, скорей, чем я доскажу». На первый взгляд, это аргумент в доказательство правоты постмодернистов. Но Целан в эту же фразу заключил контрдоводы. Один из них – «доскажу» как глагол совершенного вида, который протягивает щупальца связей ко второй части

синтагмы, где, казалось бы, все в негативе. Но в нее Целан вложил шифр, который должен разгадать читатель. Для Целана это слова с богатым шлейфом смысла, наработанного ими веками культуры: «лед», но в нем не вечность, он с наступлением определенной погоды тает, превращается в необходимую для жизни, рая в ней, – воду; вода может быть, по мифам, живой водой, все воскрешающей; Слово может быть могущественным, – и мертвых оживляя (воскрешение Лазаря). Здесь Целан – соратник Борхеса, оба утверждают преимущества воображения, упований, надежды, они более значимы, чем доводы рационализма. Художественное течение мысли, сжатое в три четверостишия, убедительнее теоретических дефиниций. «Лед и Эдем» – манифест веры Целана в эпистемологические возможности искусства, могущество слова, имеющего богатый шлейф смысла. «Доскажу» значит, будет найдено слово, необходимое для утверждения Эдема в жизни. Своеобычен у Целана прием барокко – перевертывания стиха.

Значительное место в массиве стихов П. Целана занимает индивидуальная личность поэта. Поэзией он называет то, «что ты одушевишь собою и своими новыми прозрениями» (1; 229). В концепции поэта у Целана явственны глубоко заинтересованные, личные убеждения. Он, хранящий в своей ментальности громадные пласты мировой культуры, в то же время не признавал «безвременности» в позиции художника: «Нет, не голос, а / поздний шорох дан чужевременно / твоим помыслам в дар». Художник призван «сюда», а это уже обозначение конкретности темпорального топоса – современность как отправная точка. Целан великолепно, с пониманием разных методологических концептов искусства, с глубоким сочувствием к их исканиям, но и с прямым видением просчетов воссоздает, как всегда поэтически сжато, многое из художественно-эстетической карты второй половины XX в.

Наконец, пробужденный сюда
Он – зародыш листа, сообразного оку
сочится, глубоко процарапан,
живицей
не рубцуясь [1; 217].

Целан точно передает принцип референции жизни воочию («сообразно оку»), но это малое, вычлененное из безмерности жизни (лишь листок ее). Мировосприятие этого типа искусства травмированное («глаз сочится, глубоко процарапан»), в сердце глубокая рана зияет своей открытостью, но не рубцуясь временем.

Перед нами точный поэтический слепок с натуралистического, модернистского, а точнее трагедийного экзистенциалистского сознания. В этой картине и сочувственное понимание, приятие экспрессивной силы слова боли от ран, нанесенных современностью, но и критический взгляд на узость видения («зародыш листка, даже не листок»).

Целан чуток к проявлениям духа. И в недостатке он умеет видеть радостную перспективу. Так «зародыш листка» колеблет семантику всего стиха продлением своего смысла. Зародыш может ярко развернуть лист, и он войдет пусть малой составляющей в рост дерева – символ знания, жизни.

В словах поэтов «даты», «обстоятельств» Целан также видит грандиозную значимость:

Говори и ты
говори последним
скажи свое слово.
Говори —
Но не отделяй нет от да
…Видишь все живо кругом —
При смерти! Все живо!
Есть правда в слове, когда в нем тень [2; 188].

Здесь дана Целаном поэтическая парадигма диалектичности слова в традиционном реалистическом искусстве, где нет однозначности в сложной картине жизни.

Это же стихотворение «Говори и ты» – может быть воспринято в нераздельности «ты» и «я», как обращение к самому себе. Оно может быть прочитано как эстетический манифест Целана и как личное исповедальное признание.

В первом случае «тень» звучит в привычном, частом для Целана смысле как значимая сущность всего земного – тень падает на землю, становясь иносказанием этого. О культурологическом центоне «тени» из Шамиссо Уэллса нами было уже сказано. Поэтому императивность требования вложить в слово «вдоволь тени»: «столько, / сколько, по твоему вкруг тебя роздано / полночи, полдню, полночи. / Оглядись» – является выражением главного эстетического положения Целана – чем больше тени (земного) в слове, тем значимее оно.

Пронзительная исповедальность – в прозрачном признании трагичности своего положения: «Но место, где ты стоишь, сжимается… / Куда ты теперь без тени, куда? / Вверх. Ощупью. Становясь / протяженней, неразличимей, тоньше / Тоньше: нитью / для звезды, что хочет спуститься / и плыть внизу, там, где видит

/ она свое мерцанье: в зыби / текучих слов» [2; 188].

По сути, он сам обозначил новую веху в своей жизни и творчестве. Его поэзия действительно становится «зыбью текучих слов», долженствующих стать «новым языком». «Поворот дыхания» поэта состоит в манифестации пустоты вокруг слова как аналога Пустоте Нигде, месту слова в ней. «Пробел» уже далек от «продления смысла». На поверхности оксюморонность между словами или полное отсутствие логической связи; появление множества неологизмов и сложносоставных слов, в массиве слова, разбитые на части, морфемы.

Исследователи отмечают интерес Целана к В. Хлебникову. Он хронометрирован 1960 г., когда Целан прочитал статью (1921) о Хлебникове Романа Якобсона. Хлебников был воспринят Целаном как поэт, взламывающий языковые структуры. Отмечается отзвук Хлебникова в 4-м разделе сборника «Роза – Никому» (М. Иванович). Но глубокое внимание к В. Хлебникову у Целана – 1967 г., когда он переводит его. И, вероятно, импульсом для собственного языкотворчества послужили эксперименты с «заумным языком» В. Хлебникова.

Философ Эммануэль Левинас оценивает творчество Целана как эксперимент запредельного языкотворчества в первом прикосновении слова, звука к земле: «Но задыхающаяся речь Пауля Целана… не подчиняется никаким нормам» [2; 198]. Исследователи иудаизма полагают, что Целан просто вернулся к каббале, «посредством нотарикона – когда отдельные буквы или компоненты слов понимаются как сокращения иных слов, а то и предложений».

Ж. Деррида, Делез в экстазе восторга перед возможностями цифрового языка поспешно объявили о бесперспективности, гибели обычного, сославшись и на «поражение» Целана.

Гениев судят по вершинным достижениям, с признанием склоняя голову перед их дерзновенным рывком в неведомое.

П. Целан о себе и языке так сказал в Бременской речи: «… Язык – наперекор всему – уцелел. Однако ему пришлось пройти через собственную беспомощность, пройти через чудовищную немоту, пройти через бесконечные потемки речи, несущей смерть. Он миновал их и не нашел слов для всего случившегося, но он через него прошел. Прошел – и мог теперь снова явиться на свет, «обогащенный» пройденным.

На этом языке я пытался в тогдашние и последующие годы писать стихи: чтобы выговориться, чтобы найти путь, чтобы определить, где нахожусь и куда меня заведет происходящее, чтобы очертить свою реальность» [2; 190].

Задание

1. Использовав методику «письма», проанализируйте выбранное вами стихотворение П. Целана.
2. Проиллюстрируйте языковой прием «шибболета» на структуре стихотворений П. Целана.
3. Аргументируйте прием «меридиана» в анализе стихотворений П. Целана.
4. Мироздание – Бог – человек в художественном мире П. Целана.

Литература

1. Целан П. Стихи. Письма Целана // Иностр. лит-ра. – 2005. – № 4.
2. Целан П. Стихи / сост. Б. Дудин // Иностр. лит-ра. – 2005. – № 12.
3. Целан П. Кристалл. Избранные стихи. – М.; Иерусалим, 2005.
4. Можейко М. Хора // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001.
5. Целан П. Материалы, исследования, воспоминания. – М.: Мосты культуры: Гешарим, 2004. – Т. 1. Диалоги и переклички.
6. Целан П. Материалы, исследования, воспоминания. – М.: Мосты культуры: Гешарим, 2004. – Т. 2. Комментарии и мемуары.
7. Целан П. Псалом / пер. с нем., вступление Н. Мавлевич // Иностр. лит-ра. – 1999. – № 12.
8. Целан П. Меридиан // Комментарии. – 1997. – № 11.
9. Целан П. Философов // Комментарии. – 1996. – № 9.
10. Бубер М. Я и Ты // Квинтэссенция: философ. альм. – М., 1992.
11. Деррида Ж. Шибболет Целану. – СПб.: Академ. проект, 2002.
12. Мандельштам О. Слово и культура: соч. – М., 1990. – Т. 2.

notes

Примечания

1

Перевод С. Ошерова.